يوسف إدريس والمسرح المصري الحديث

د. نادية رءوف فرج



يوسف إدريس
والمسرح المصري الحديث



تأليف

الدكتورة نادية رءوف فرج

الأستاذ المساعد بجامعة « جورج تاون » بواشنطن

دكتوراه فى الأدب المقارن من جامعة « كولومبيا »

ماچستير فى العلوم السياسية من جامعة « پورتلند »

ماچستير فى الأدب الفرنسى من جامعة « كولومبيا »



١٩٧٦

YUSSEF IDRIS
AND MODERN EGYPTIAN DRAMA

By :

Dr. NADIA R. FARAG

COLUMBIA UNIVERSITY

1975

الناشر : دار المعارف بمصر — ١١١٩ كورنيش النيل — القاهرة ج. م. ع.

محتويات الكتاب

صفحة

الإهـــداء

إلى والدى

المهندس رءوف فرج

مع محبتى وإعزازى وتقديرى

نادية

كلمة شكر وتحية

أرى من واجبي وأنا أقدم هذا الكتاب إلى القراء أن أوجه كلمة شكر وتحية عرفان بالجميل إلى الدكتور دانيل دودسن ، أستاذ الأدب المقارن بجامعة كولومبيا ، لإرشاداته الجزيلة القيمة ونصائحه الجليلة ، ولما بذله معى من وقته الثمين ؛ وأوجه شكراً خاصًّا إلى الدكتور إدوارد سعيد أستاذ الأدب الإنجليزى والمقارن بجامعة كولومبيا ، على مقترحاته المفيدة

وأشكر أيضاً الدكتور يوسف إدريس الذى بذل من وقته بلا حساب . وأشعر بامتنان عميق نحو الدكتور رشاد رشدى ، والدكتور لويس عوض ، والناقد رجاء النقاش ، والناقد فاروق خورشيد . ولقد كانت المعاونة المخلصة التى أبداها والدى المهندس رءوف فرج ، وكذلك الأستاذ فتحى أبو الفضل ، ذات أثر كبير فى تمكنى من إنجاز ذلك الجانب الذى قمت به فى مصر من بحثى هذا .

ولن أنسى — أخيراً وليس آخراً — ما سعدت به من مساعدات قدمها لى زوجى المحاسب القانونى سمير بدوى ، وما تذرع به من الصبر والتفهم اللذين ما كنت بدونهما مستطيعة أن أتم هذا العمل .

نادية رءوف فرج

نظرة عامة

ذهب كثيرون من النقاد إلى القول بأن العالم العربى لم يكن له عهد بالمسرحية المكتوبة — أيًّا كان نوعها — قبل القرن التاسع عشر ! بل ذهبوا إلى ما هو أكثر من هذا، فقالوا إن ما لدى العرب اليوم من المسرحيات المكتوبة لا يقام له وزن، فما هو إلا ترجمات — فى الأغلب الأعم — لمسرحيات أجنبية . أو هو — على أحسن الفروض — محاكاة أو تقليد للأعمال المسرحية الأوربية . ومن أحسن الظن من هؤلاء النقاد اكتفى بقوله إن الكتاب المسرحيين فى مصر يستمدون « التكنيات » والأفكار من الأدب الغربى ، ويعتمدون على هذا الأدب اعتماداً كبيراً جداً . والأدب الشعبى ، فى نظر أولئك النقاد ، ليس « أدبا » ، لأنه شفوى ، ولأن لغته هى العربية الدارجة أو العامية ، لا الفصحى . وإننا لنجد حتى يومنا هذا معارضة تفيض بالفزع أو الاستهوال لكل الكتاب الشبان الذين يستخدمون العربية الدارجة أو العامية ، من جانب أولئك النقاد الذين يصرون على أن لغة الجماهير ليست جديرة بأن يقام لها وزن جدى .

بيد أن هذه الآراء لا تجد قبولا لدى الكافة ، فثمة معلقون كثيرون يتحدون هذه الدعاوى . وفى نظرهم أن الدراما كانت موجودة على الدوام ، وأنها وجدت التعبير عنها فى الأدب الفولكلورى ، وفى المسرحيات التى كان يقوم بتمثيلها العامة فى « الحارة » . ثم إننا نجد مؤلفاً مسرحيًّا معاصراً مثل « يوسف إدريس » يلح على أهمية الدراما المعاصرة ، لا من حيث هى ثمرة تجديد أو ابتداع ، بل من حيث هى منحدرة من صلب المسرح الشعبى الشفوى . وهناك نقاد آخرون يجدون غرابة فى أن يقتصر مدلول الأدب العربى على ما هو مكتوب بالعربية الفصحى ، ولا يخطر لأولئك أن اللغة العربية الدارجة كانت موضع ازدراء :

وإننى إذ أتحدى الاعتقاد بأن المسرحية العربية لم توجد قبل منتصف القرن التاسع عشر ، مؤيدة جماعة النقاد الذين ذهبوا إلى عكس هذا الرأى ، إنما أحاول إثبات أصول للمسرحية العربية سابقة على هذا التاريخ . فى القسم الأول من هذا البحث أحاول إثبات أن أدبا شعبيا ، وبخاصة أن « دراما عربية » ، باللغة الدارجة ، كانت موجودة منذ قرون كثيرة ! وفى القسم الثانى من البحث أتناول يوسف إدريس ، الذى كان هدفه خلق مسرح أصيل متحرر من التأثيرات الغربية : فهذا الكاتب المسرحى يؤمن بأصول كتابة مسرحية نابعة من قرون من الأدب الفولكلورى والدراما الشعبية . وقد اتجه تركيزى إلى مسرحيته « الفرافير » لأننى أعتقد أنها أفضل مثل لمسرح مصرى ضارب بجذوره فى الماضى التاريخى للأدب الشعبى ، ومرتقيا إلى مستوى رفيع فى المسرح المصرى الحديث .

والقسم الأول الذى يتضمن مسحا للدراما العربية ، ينقسم إلى أربعة فصول : الفصل الأول منها أنا قض فيه الاعتقاد الشائع بأن الدراما الفرعونية كانت دينية بالأكثر ، ولا تعرض إلا فى المعابد . بل أكثر من هذا ، يحاول هذا الفصل أن يثبت وجود دراما فرعونية كانت تعرض فى الأماكن العامة ، برغم مضمونها الدينى . ويتعرض الفصل الأول بعد هذا للأدب والدراما أثناء العصرين اليونانى والرومانى ، ثم يبين رد الفعل المبكر لدى اليهودية والمسيحية والإسلام بإزاء المسرح .

ويركز الفصل الثانى على الفترة التى بدأت بالفتح الإسلامى حتى منتصف القرن التاسع عشر . وأول ما يتناوله هذا الفصل هو الأدب الشعبى فى هذه الحقبة ، مثل الحكايات الشعبية وألف ليلة وليلة . وكلا هذين الأدبين على جانب كبير من الأهمية بالنسبة للدراما الحديثة ، من حيث هما مصدران للإلهام — ثم يهتم هذا الفصل بعد ذلك بالدراما فى هذه الحقبة . ويتعرض لمسرح خيال الظل ، ويشير إلى كاتب استخدم هذا اللون . ويتناول كذلك المسرح الارتجالى أو « الفصل المضحك » الذى كان مشهورا فى المدن والقرى . وقد أوليته اهتماما خاصا

ويتناول الفصل الثالث الحقبة الحديثة من سنة ١٩٠٠ إلى سنة ١٩٣٠ ، وهى أساساً فترة ترجمة واقتباس وتجديد . وفيه استعرضت الدور الذى قام به مترجمون ومقتبسون مثل مارون نقاش ، والكتاب المسرحيون الأصلاء مثل يعقوب صنوع ، وكتاب الفودفيل مثل نجيب الريحانى ، والمؤلفون المسرحيون الشعراء ، مثل أحمد شوقى .

أما الفصل الرابع فينصب على الفترة من سنة ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٧٠ .

وتوفيق الحكيم ، هو أبو المسرح العربى الحديث الذى غذى الفن الدرامى وجعله فرعاً مستقلاً من فروع الأدب العربى ، ولذا تناوله هذا الفصل فى بدايته بشىء من التفصيل ، مبيناً أن مسرحياته متنوعة فى فلسفاتها واتجاهاتها وتكنيكاتها . ثم يعرض الفصل للمؤلفين المسرحيين من الجيل الذى يليه ، وهم متنوعون ، مثل رشاد رشدى ، وعلى سالم ، ونعمان عاشور ، الذين يستخدمون أنماطاً شتى ، كالكلاسية ، والمذهب الطبيعى ، والمذهب الرومانسى ، والوجودية ، والعبث ، مقيمين البرهان على أن الدراما فى مصر المعاصرة قد ازدهرت حقاً . أجل إن الكثيرين من المؤلفين المسرحيين يعتمدون على التكنيكات والفلسفات الغربية ، ولكن مسرحياتهم تعكس المجتمع المصرى .

والقسم الثانى من البحث ينصب على يوسف إدريس ، وهو مؤلف مسرحى معاصر يناضل فى سبيل خلق مسرح مصرى تام الأصالة ، يعكس الروح المصرى والهوية المصرية .

والفصل الأول – من هذا القسم الثانى – يتناول حياة يوسف إدريس ، وتعليمه وما تأثر به . ويدرس هذا الفصل أيضاً جانباً من آرائه ككاتب ، مع إيراد وصف موجز لقصصه القصير (وهو نوع من الإنتاج الأدبى اتضحت أستاذيته فيه وتمكنه منه) . وكيف يعبر من خلال هذه القصص القصيرة عن مشكلات المجتمع المصرى وآماله ومطامحه . وفى نهاية هذا الفصل مناقشة عامة للمسرحيات التى كتبها :

والفصل الثانى منه يركز على الجوانب النظرية للفرافير . وفيه أيضاً محاولة لإثبات الأصل الفولكلورى الصحيح لهذه المسرحية ، وكيف أن هذه الدراما تعكس الروح المصرية وكيف أنها نابعة من تراث الماضى الشعبي الأدبي والدرامى . ثم يأتى تحليل الفرافير من حيث هى مسرحية تحريضية ، مع مقارنتها بدراما« بربشت » و« جارى » . ويركز هذا الفصل أيضاً على الجانب الهجائى الساخر الفكاهى من أصول الكتابة المسرحية ، وسمات اللغة الدارجة من حيث هي وسيلة صالحة للتعبير يذهب أنصارها إلى أنها أداة درامية وتحريضية ناجحة .

وفى الفصل الثالث قسمت تحليل أيديولوجيا الفرافير إلى ثلاثة أقسام . القسم الأول منها يتناول الجوانب السياسية للمسرحية ، فهى تنقد الفساد الذى يراه الكاتب فى تطبيق الاشتراكية التى استنها عبد الناصر . ومن هذه المناقشة يتضح أنه ما من نظام مثالى يمكن العثور عليه ، وأن حرية الإنسان محدودة على الدوام . والقسم الثانى تحليل اجتماعى للسلوك المصرى ، وفيه تعليق على فساد « الطبقة الجديدة » التى ظهرت فى عهد عبد الناصر ، ومدى التدهور الذى حاق بالبلاد على يد هذه الطبقة ، وما ينتاب سلوك المصرى من ارتباك عندما يواجه قوانين الطبيعة والتقاليد ، والعادات ، التى تحكم الحياة . والقسم الثالث والأخير من هذا الفصل ينصب على العنصر العالمى أو الكونى ، مبيناً أن الإنسان ظل على امتداد الأجيال يثور عبثاً ضد سادته ، فى حين هو يظل على الدوام فرفوراً . ونظرية هيجل بشأن علاقة « السيد/العبد » واضحة جداً فى هذه المناقشة . وأخيراً يبين هذا الفصل كيف أن الإنسان محكوم بقوى مادية لا سلطان له عليها ، ويعتقد يوسف إدريس أن هذه القوى المادية قائمة على مفهوم انشطار الذرة .

المقدمة

١ – تمهيد

النبذة التاريخية والسياسية التالية سوف تعين على إعطاء القارئ فكرة عن مصر كما هي ، وما تمثله . وحينما نمضي في عملية مسح الدراما المصرية ، وفي مناقشة مسرحيات يوسف إدريس ، سنشير إلى مادة هذه المقدمة لتفسير بعض الأحداث التاريخية والسياسية التي لها أهميتها في فهم جانب من الأدب المصري . وسوف يكون أيسر على القارئ بعد تلاوة هذه المقدمة أن يتابع مسح الدراما ، وأن يفهم مثقفاً مصريًّا معاصراً – مثل يوسف إدريس – في ضوء تاريخه :

فيوسف إدريس مثل للمثقف المصري الذي أسهم في تشكيله ظلم أسرة محمد علي ، وكراهيته الشخصية للدول الإمبريالية .وفيه يتجسد الأمل في عصر جديد ، والإعجاب بالعالم الغربي ، والرغبة في الثقافة الرفيعة ، وهو في الوقت نفسه يحلم بإسلام متجدد متطور . ومن المستحيل التغاضي عن حبه لمصر ، واعتقاده الراسخ في تاريخه المجيد كسليل للفراعنة ، وكعربي ، وشعوره الأخوي تجاه الدول العربية الأخرى التي يشترك معها لا في اللغة فحسب ، بل أيضا يجمعه بها تاريخ واحد ، وتجربة واحدة للاستعمار . ولقد كان يوسف إدريس – شأنه في هذا شأن كثيرين غيره من المصريين – مفعماً بالأمل في عبد الناصر ، الذي كان منظوراً إليه كمحرر ، وكأول مصري حقيقي يحكم هذه البلاد منذ عهد الفراعنة . ولكن يوسف إدريس شعر بالتمزق عندما لم تتحقق الآمال الكبرى والغايات القصوى التي كانت معقودة .؟ ولا نستطيع أن نزعم أن المصري إنما هو إنسان عصري يعيش في مصر المعاصرة ، لأن تاريخ المصري – كما يقول راءول مكاريوس – لابد أن يدخل في تكوين حاضره الحي .

« . . . في حين يُنظر في الغرب إلى ما يأتى من الماضى فى إطار منظوره التاريخى ، نجد الأمر فى الشرق على خلاف ذلك ، فليس الحاضر هو الذى يتجه بأنظاره نحو الماضى ، بل الماضى هو الذى يمتد فى الحاضر ، بحيث يكون جزء منه ، حيًّا لا يتجزأ »[1] وعندما نطالع المسرحيات المصرية فى هذا القرن ، وبوجه خاص مسرحيات « يوسف إدريس » ينبغى أن ننظر إلى المنظور المختلف زمنيًّا للإنسان المصرى كجزء من هويته . فبرغم تقبل يوسف إدريس لكثير من الأيدولوجيات الغربية ، وبرغم شوقه وحبه لمصر الفولكلورية ، فإن بحثه عن الأصالة إنما هو حصيلة الاستعمار أو نتيجة له . فسرحياته تعكس إعجابًا شديداً بنظريات عبد الناصر الاشتراكية ، ولكنها أيضًا — وهنا المفارقة — تعبير عن خيبة أمله فى الثمرات التى تمخض عنها التطبيق ، وفى موقف المصريين المتسم بعدم المسئولية .

٢ — خلفيات التاريخ السياسى لمصر

من الطبيعى أن يكون تلخيص خلفية غنية أشد الغنى مثل خلفية مصر التاريخية مهمة شاقة جداً . وهذا ما حملنى على أن أتخير من هذا السياق الطويل المتنوع ما أرى أنه أهم ما جرى من أحداث فى كل تلك القرون ، مع التركيز على المائة سنة الأخيرة ، لأنها هى التى شكلت الأفكار المعاصرة .

لقد ظلت مصر على مدى أكثر من ٢٥٠٠ سنة منذ نهاية العصر الفرعونى تحت حكم الأجانب . فالفرس الذين غزوا مصر فى سنة ٥٢٥ ق.م قهرهم الإسكندر الأكبر . وأسس البطالمة — خلفاء الإسكندر الأكبر — أسرة حاكمة تربعت على عرش مصر وحكمتها بجيش من الجنود الأجانب . ولم يغير الغزو الرومانى لمصر فى سنة ٣٠ ق.م من سياق التاريخ المصرى شيئاً ذا بال ، فعلى يد الرومان تكرر استبعاد المصريين من القيام بدور له وزن أو الاضطلاع بمسئوليات حكم بلادهم . وحوالى

سنة ٦٤٠ م فتح العرب مصر وأزالوا عنها السيطرة البيزنطية . ومنذ ذلك الحين إلى أن استعمر البريطانيون مصر فى القرن التاسع عشر ، ظلت مصر تابعة لحكم الخلفاء المسلمين فى المدينة – طيلة عهد الخلفاء الراشدين – ثم فى دمشق – طيلة عهد الأمويين – ثم فى بغداد – طيلة عهد العباسيين . . . وأخيراً فى القسطنطينية (إستنبول) طيلة عهد العثمانيين الأتراك .

ومع أن هؤلاء الخلفاء كانوا يحكمون مصر بصفة رسمية ، إلا أن إدارة الحكم الداخلى فى مصر كانت – غالباً – مستقلة بذاتها ، مع الإبقاء على التبعية الاسمية أو الرسمية للخلافة ، تلك التبعية التى كان رمزها « الخراج » الذى يؤدى سنوياً إلى عاصمة الخلافة . فى حوالى سنة ٨٦٨ م كان أحمد بن طولون – الوالى التركى الأصل الذى عينته بغداد حاكماً أو والياً على مصر ، هو أول من أسس أسرة حاكمة فيها مستقلة استقلالا ذاتياً عن الخلافة(٢) . وبعد بضع عشرات من السنين خلع محمد بن طغج الإخشيد الأسرة الطولونية . واستولى على الحكم ، ولكن حكم الإخشيديين لم يطل ، ففتح الفاطميون مصر فى سنة ٩٦٩ م ، قادمين من تونس . وأسس قائدهم جوهر الصقلى مدينة القاهرة ، فكان ذلك إيذاناً « ببدء عصر من أزهى عصور التاريخ المصرى »(٣) . وجاء بعد الفاطميين صلاح الدين الأيوبى ، الذى فتح بعد ذلك سوريا وأنشأ قوة محاربة كبيرة استطاع بها طرد الصليبيين من الشرق الأوسط . وكان المماليك – وهم الطبقة العسكرية فى مصر يومئذ – مجلوبين من القوقاز وآسيا الوسطى فى الغالب . وبلغ من شدة بأسهم أنهم خلعوا بنى أيوب وحكموا مصر بعد ذلك ستة قرون ، واحتفظوا بسيطرتهم على حكم مصر بعد الغزو العثمانى ، مقابل إتاوة اسمية تؤدى إلى السلطان فى القسطنطينية(٤) .

وعلى امتداد هذه الحقبة الطويلة التى أشرنا إليها آنفاً ظل الشعب المصرى على حاله ، لم يتغير فى أسلوب حياته شئ . فالحكام يتعاقبون على البلاد ، والعامة من أبناء الشعب لا يشاركون فى الحكم ، ولا يؤدون الخدمة العسكرية . وحتى فى عهد صلاح الدين –

بطل الوحدة العربية الإسلامية – لم يكن مسموحاً للمصريين الانخراط فى القوات المسلحة[٥] . وقصارى القول أن تاريخ المصريين كان سلسلة من الفاقة والبؤس والاستغلال . ويذكر « شارل عيسوى » عبارة لكادالفير تلخص تاريخ مصر على النحو التالى : « يا للمشهد فى مصر من مشهد غريب ، فأرضها فيما يبدو لا تنبت إلا طغاة ظالمين ومحكومين مظلومين » . وعندما زار البطريرك « ديونيزيوس » مصر فى سنة ٨١٥ م كتب يقول : « لم أر فى حياتى شعباً بهذا الفقر »[٦] .

ومع أن المماليك كانوا على امتداد فترة حكمهم الطويلة فى صراع مستمر فيما بينهم على السلطة ، إلا أنهم استمروا فى حكم البلاد بكل أبهة . وكان آخر الأمراء المماليك فى تلك السلسلة الطويلة هما إبراهيم بك الكبير ومراد بك ، المشهوران بجشعهما الأشعبى وحبهما المفرط لجمع الأموال بكل الطرق ، وكانت نهاية حكمهما الثنائى هى نهاية حكم الأمراء المماليك فى مصر ، على يد نابليون بونابرت ، الذى وجد مصر عندما دخلها « بلاداً راسفة فى أغلال الاستعباد »[٧] .

ولم تتحسن أحوال الشعب المصرى على يد نابليون ، فالمصريون يذكرون أن حكمه كان عنيفاً دموياً . ويروى « فلاور » عن المؤرخ المصرى الجبرتى أنه علق على حكم « الفرنسيس » بأن مصر لم تر مثيلا لما شهدته فى أيامهم من فظائع ، ولم يحدث شيء كهذا من قبل فى تواريخ الأمم . وليس من رأى كمن سمع[٨] . وبرغم هذه البداية الدموية ، حاول نابليون أن يكسب ثقة المصريين . فتقرب من المسلمين بالتظاهر بمحبة دينهم ، فأقام شعائر الصلاة الإسلامية ، وارتدى الثياب المصرية[٩] . ومع هذا كله كانت القوانين الفرنسية الجديدة غير الملائمة للبنية الاجتماعية المصرية مصدر حيرة ومثار قلق هائل لدى المصريين . وبمرور الوقت تغير موقف الفرنسيين ، فلم يعودوا يحترمون القرآن ، واعتدوا على حرمات المساجد وأعراض النساء ، فكان من الطبيعى أن يعد المصريون الفرنسيين حكاماً أسوأ من الأمراء المماليك . وبينما كان نابليون فى طريقه إلى غزو الشام أوقع به الإنجليز هزيمة أودت بأسطوله الفرنسى فى

موقعة أبى قير ، على يد الأميرال نلسون ، فقرر نابليون العودة إلى فرنسا . . وفى ذلك الحين كان عزم الأتراك العثمانيين قد استقر على إعادة الاستيلاء على مصر ، فأرسلوا لهذا الغرض فرقة من الجنود الأتراك ، كان من بين أفرادها «محمد على» الألبانى المولد، الذى سيصير واليًا على مصر ، ومؤسس آخر أسرة حكمت مصر ، وظلت متربعة على عرشها حتى قيام ثورة سنة ١٩٥٢ بقيادة عبد الناصر .

أسرة محمد على

وشيئًا فشيئًا استطاع محمد على أن يكسب ثقة الزعماء الدينيين فى مصر ، حتى إن السيد عمر مكرم أكبر هؤلاء العلماء نادى به فى ما يو سنة ١٨٠٥ واليًا على مصر «باسم الشعب»[١٠] . وما إن تم هذا لمحمد على حتى شرع فى تمكين سلطانه وتوطيد دعائم حكمه ، فأكد للقسطنطينية (الآستانة) استمرار ولائه ، إلى أن ثبته السلطان العثمانى واليًا على مصر ، ومنحه الباشوية — وعندئذ وجه اهتمامه إلى المماليك ، فدبر لهم وليمة فى القلعة ، كانت شركًا محكمًا ، وهناك ذبحهم عن آخرهم ، وبذلك قضى على كل العقبات التى يمكن أن تعترض انفراده بالسلطة[١١] .

وبتمام هذه السلطة الفردية المستقلة لمحمد على ، دخلت مصر عصرها الحديث ، وصار أول هدف لمحمد على تكوين جيش وأسطول على الطراز العصرى ، على غرار الجيوش والأساطيل الأوربية ، لأن هذا الرجل كان يرى أوربا المثل الذى يحتذيه . وفى سنة ١٨٢٠ افتتح محمد على أول مدرسة حربية فى أسوان بإشراف الكولونيل سيف الفرنسى[١٢] . ولكنه كان بحاجة إلى الأموال كى يحقق إصلاحاته الحربية ومشروعاته الاقتصادية . ووجد أنه لا سبيل له إلى المال إلا بإصلاحات زراعية وصناعية . ولم يتبين أن مثل هذه الإصلاحات لابد أن تترتب عليها تحولات كلية حتمية فى البنية الاقتصادية والاجتماعية لمصر . فمن حيث الزراعة قضى على النظام الإقطاعى الذى كان سائدًا قبل هذا ، وأعاد توزيع الأرض على أعضاء أسرته وكبار موظفيه ،

وكانوا جميعاً مستعدين لتسخير الأرض لخدمة أغراضه . ولأول مرة دخلت مصر زراعة القطن ، وأصر « محمد على » على أن يجعل القطن المحصول الرئيسى لمصر[١٣] أما فى مجالى الصناعة والتجارة ففرض سيطرة احتكارية على إنتاج السلع وبيعها . وصار محمد على بحاجة إلى نوعية جديدة من المصريين لإدارة احتكاراته وجهازه العسكرى . وبالتالى طور التعليم ، فجعله عصريًا ، ولكن بالنسبة لتلك العناصر التى رآها كفيلة بمساعدته على تحقيق أغراضه ، دون سواهم من المصريين . ولذا استقدم المعلمين من أوربا فى بداية الأمر ، ثم أتبع ذلك بإرسال البعوث إلى أوربا ، الأمر الذى سيكون له أثر بعيد فى مستقبل مصر ، وكان يصر على أن يتخصص المبعوثون فى المجالات التى رآها ضرورية لتحقيق أهدافه ، كالطب والهندسة والفنون العسكرية ، وكان يثنيهم ويصرفهم عن اكتساب الأفكار الفلسفية والسياسية العصرية ، عن طريق فرض رقابة محكمة جدًا على هذه البعثات[١٤] . ولكن الأفكار لا يمكن أن يحال دون تسربها متى فتحنا أمامها الباب ، مهما كانت فرجة الباب ضيقة . وكانت النتيجة أن من هؤلاء المبعوثين من قرأ فولتير ، وروسو ، ومونتسكيو ، وغيرهم من مفكرى فرنسا ، وترجم أعمالهم . وبذلك دخلت مصر العصر الحديث من أكثر من طريق واحد .

وفى سنة ١٨٤١ ، بموجب اتفاقية لندن ، تأكدت وراثة حكم مصر فى أعضاء أسرته ، الأرشد فالأرشد[١٥] . وهكذا خلف عباس الأول محمد علي ، ولكنه كان على عكسه ، مبغضاً لكل ما هو أوربى ، ولذلك لم يسهم بشىء كثير فى « تحديث » مصر . ولكن من أجدر ولاة أسرة محمد على بالذكر سعيد باشا ، الذى وافق على حفر قناة السويس ، بإشراف المهندس الفرنسى فرديناند دى ليسبس[١٦] . وبهذا القرار عرض سعيد باشا مصلحة مصر السياسية للخطر ، بما أبرمه من تنازلات لفرنسا ، ومن بينها السماح لفرنسا بتملك ثلاثة أرباع أسهم قناة السويس[١٧] .

وتولى عرش مصر بعد سعيد باشا إسماعيل باشا ، الذى كان يحلم بتحويل مصر

إلى « قطعة من أوروبا »[١٨] ، فقام بتجميل القاهرة ، وعلى حد تعبير «صفران» : كان عجيباً أن تحظى القاهرة بضوء غاز الاستصباح فى شوارعها قبل باريس[١٩] ! .

واهتم إسماعيل باشا بتحسينات عمرانية كثيرة ، فشيد القصور والمتنزهات ، وشق الشوارع ، واقتبس التشريعات القضائية الحديثة ، وسمح بالملكية الخاصة للأطيان الزراعية . فكان هذا الإجراء كفيلا بمحو احتكار محمد على للأرض الزراعية ، وعنى إسماعيل أيضاً بتطوير التعليم ، فأنشأ فى سنة ١٨٤٧ أول مدرسة للبنات ، تحت رعاية زوجة الخديو : وتوسعت البعثات التعليمية الكاثوليكية — التى كان محمد على أول من سمح بها — فى إنشاء مدارسها ، حتى إنه فى ١٨٧٨ بلغ عدد هذه المدارس الخاصة نحو مائتين ، وكان الطلبة المصريون فيها يشكلون ٥٢٪ من مجموع تلاميذها[٢٠] .

وحوالى هذا الوقت أيضاً أنشئت أول صحيفة يومية عربية ، ومما يسجل كذلك لإسماعيل أنه حاول إصلاح النظم والأجهزة القضائية . فأنشئت المحاكم المختلطة ، واقتبست مجموعات تشريعاتها من القانون الفرنسى المدنى والتجارى ، وبذلك تسنت إجراءات التنازع القضائى بين الأجانب بدون عرض المنازعات على قناصل الأطراف المتنازعة . وقد شجع إنشاء هذه المحاكم المحامين والسياسيين المصريين على تمثل واستيعاب أفكار وقوانين جديدة . . .[٢١]

وكان إسماعيل باشا شديد التعلق بالأبهة والفخامة ، فجاء حفل افتتاحه قناة السويس آية فى البذخ ، ودعا لحضوره الملوك ورؤساء الدول من جميع أنحاء أوروبا ، واستضافهم على مستوى منقطع النظير فى الترف والأبهة والإسراف . وبتلك المناسبة تم افتتاح دار الأوبرا بالقاهرة ، بأوبرا عايدة ، للموسيقار ڤيردى[٢٢] . ولكن هذه الإصلاحات جميعاً ، بالإضافة إلى مصروفات التعمير ، وافتتاح القناة . أودت بالتوازن المالى ، مما انتهى بإعلان الخديو إسماعيل إفلاس مصر فى سنة ١٨٧٦ ، وأتاحت هذه الأزمة المالية للحكومات الأوربية أن تتدخل فى شئون مصر ، مما أفضى فى النهاية لبداية الاستعمار البريطانى لمصر :

الثورة فى الفكر المصرى

يتضح من هذا السرد المجمل أن الشرق الأوسط كان لم يزل فى حالة سبات أو قصور ذاتى فى أوائل القرن العشرين ، فى حين كانت أوربا تتوسع ثقافياً وسياسياً : وقد أدخل محمد على – على ما ذكرنا آنفاً – إصلاحات كثيرة فى مصر ، فوضع حداً لعصور الظلام التى كانت سائدة ، بيد أن هذه الإصلاحات كان المقصود بها خدمة طموحه العسكرى الشخصى . ولذا تأخرت الثورة الاجتماعية والفكرية فى مصر ، إلى أن تسللت الأفكار الأوربية – برغم حذر محمدعلى من تسربها – إلى مصر مع المعرفة العلمية العصرية ، وعن طريق مبعوثى محمد على إلى أوربا .

ولقد كان من حسن طالع مصر – تحت حكم محمد على – أن يكون من بين أبنائها أمثال رفاعة رافع الطهطاوى ، ومن إليه ، فقد حملوا إلى مصر عند عودتهم إليها من أوربا أفكار عصر التنوير فى فرنسا . وكان رفاعة الطهطاوى مترجماًمتمكناً ، وله اهتمام بالفكر السياسى . وتولى رفاعة نظارة مدرسة الألسن ، فقام بكثير من الترجمات الهامة ، معظمها فى التاريخ ، والجغرافيا ، والعلوم العسكرية ، ولكنه ترجم أيضاً الكثير من أعمال ڤولتير ومونتسكيو وفنيلون[٢٣] . إلا أن رفاعة عندما صاغ أفكاره السياسية حرص على أن يكون هذا فى إطار تقاليد الفكر الإسلامى ، ولكن أفكاره تضمنت مع هذا تطويراً هاماً فى التفكير[٢٤] . فمع احترامه مثلا لسلطان العقيدة المطلق ، فإنه أوصى باحترام القانون المدنى الوضعى ، وهذا رأى له أثره الكبير فى تغيير النظرة التقليدية[٢٥] . وبذلك مضى بمصر خطوة واسعة حاسمة فى طريق اليقظة من سباتها ، وفى الاتجاه صوب الثورة الفكرية الحقيقية التى عقبت ذلك .

وفى عصر إسماعيل ظهر رجلان لهما خطرهما على مسرح الحياة المصرية ، هما جمال الدين الأفغانى ومحمد عبده . ففى حين كان الطهطاوى قد اكتفى بمعرفة الأفكار والمخترعات الأوربية والإعجاب بها ، نجد الأفغانى ومحمد عبده

مهتمين أشد الاهتمام بإمكان إحداث تغييرات سياسية وفلسفية واجتماعية على هدى هذه الأفكار فى مصر خاصة ، وفى العالم الإسلامى كله بوجه عام . ولما كان كلاهما من علماء الدين الإسلامى ، فكان من الطبيعى أن يريا هذا التقدم فى إطار السياق والصيغة الإسلاميين . ومع هذا كان جل اهتمامهما ليس منصرفاً إلى إيجاد تكامل بين الإسلام والتفكير العصرى ، ولا إلى معرفة مدى تقبل الشعوب الإسلامية لقبول الأفكار العصرية ، بل كان جل اهتمامهما منصباً على ترسيخ الأفكار العصرية ؛ لأن المسلمين – فى نظرهما – لا مفر لهم من تقبل أفكار عصرية معينة للنمو والتطور كى يكتب لهم البقاء(٢٦) . فقد كانا شديدى الاقتناع بأن القيم الأوربية كفيلة بتحقيق التقدم ، ولذا أقدما بشجاعة وقوة على المناداة بإصلاحات إسلامية هامة . وكانت خطوتهما الأولى فى هذا السبيل هى العمل على علاج أدواء المجتمع الإسلامى عن طريق الفهم العقلى للإسلام ، توطئة لإصلاحات أخرى سياسية واجتماعية .

وجمال الدين الأفغانى ، على خطورة شأنه ، ليس من المقطوع به حتى الآن ما هو مسقط رأسه ، فمن الناس من يقول إنه ولد فى بلاد الأفغان ، ومنهم من يقول إنه ولد فى إيران . وكان تعليمه دينياً ، مع الاهتمام بالفلسفة الإسلامية . ثم جاب العالم الإسلامى منادياً بالإصلاح . ومقحماً نفسه فى حركات سياسية شتى . وترتب على نشاطه فى مصر أن نفى منها ، على إثر مقالاته وأحاديثه الملتهبة التى عرض فيها وعارض سياسة الخديو . وهناك من يزعم أنه تآمر بعد ذلك على قتل السلطان العثمانى بالسم وهو فى ضيافته(٢٧) ولكن هناك أيضاً من يقولون بالعكس ، وأن السلطان هو الذى قتله بالسم . وعلى المستوى الأيديولوجى كان يحث على استخدام الأسلوب العقلى والمنهجى فى الجدل والبرهان عند عرض الفكر الإسلامى ، منادياً بأن المعتقدات الإسلامية لا تقوم على مجرد النقل ، بل على العقل أيضاً ، وأن القرآن يحض على النظر العقلى وإعمال الفكر(٢٨) . وفى كتابه «الرد على الدهريين» يفند الخرافات والخزعبلات

ويحض على الإصلاح الفكرى والدينى الرامى إلى تنقية الإسلام من الأوهام الباطلة[٢٩]. كما نادى باجتهاد الشعوب فى بلوغ أقصى مدارج التقدم[٣٠]، وأكد أن هذه الغاية إنما تدرك بالتنافس فى العمل الصالح البناء بأقصى طاقة المرء[٣١].

وقد أثمرت هذه الأفكار يقظة فكرية لدى المثقفين الشبان أمثال محمد عبده وزملائه، ويروى «آدمز» ملخصاً لما ذكره جرجى زيدان فى هذا الصدد، من أن تعاليم الأفغانى نفثت فيهم روحه، وفتحت أبصارهم، فكأنما أشرق عليهم النور من بعد ظلمة كانت رائنة عليهم، فاستمدوا منه — فضلا عن العلم والفلسفة — روحاً حياً جعلهم يرون حال أمتهم على حقيقته، وسقطت عن عقولهم غشاوة الآراء الباطلة، فشمروا عن ساعد الجد، وحبروا المقالات فى الأدب، والموضوعات الفلسفية والدينية[٣٢].

ويذكر «آدمز» أيضاً نقلا عن مجلة المنار — لصاحبها رشيد رضا — أن محمد عبده «تبع الأفغانى كظله»[٣٣]. ومع هذا، فمن الغبن لمحمد عبده أن نقول إنه لم يصنع سوى التوسع فى أفكار أستاذه، لأنه كان مثقفاً عظيماً، وعالماً مجوداً، له أصالته الخاصة. ففى حين كان الأفغانى ذا نشاط فعال فى مجال السياسة والفكر، نجد محمد عبده قد وقف جهوده على النهضة الدينية والإصلاح الدينى، وألف كتابين هامين هما «رسالة التوحيد» و «الإسلام والنصرانية». وفى هذا الكتاب الأخير على الخصوص حض محمد عبده على التجديد فى فهم الإسلام، ومحو الآراء الباطلة عنه، بالرجوع إلى التفكير العقلى، وذهب إلى حد القول بأن الحقيقة المطلقة فى القرآن قائمة على العقل[٣٤]: «فأول أساس وضع عليه الإسلام هو النظر العقلى، والنظر عنده هو وسيلة الإيمان الصحيح».

وكان محمد عبده معنياً أساساً بالعلاقة بين العقل والوحى، وبالتالى بدأ بحوثاً كثيرة فى المذاهب الإسلامية، وعندما كان يقوم تعارض بين العقل والمعنى الحرفى

للقرآن ، كان محمد عبده يدعو إلى الأخذ بما يقول به العقل من التأويل لظاهر اللفظ [٣٥] . « إذا تعارض العقل والنقل أخذ بما دل عليه العقل » .

وفضلا عن هذا ، إذا نشب خلاف بين العقل وسنة النبي كان محمد عبده أميل إلى الأخذ بما يقول به العقل . بل حينما يكون هناك تناقض بين العقل والوحى ، فعلى المسلم أن يعتقد بأن الظاهر ليس هو المقصود ، فإما أن يأخذ المسلم بما يجعل المعنى متسقاً مع سائر القرآن ،وإما أن يقول الله أعلم[٣٦]وبذلك يكون كل تناقض بين العقل والوحى ظاهرياً وليس حقيقياً . ومؤدى هذا الاتجاه فى التفسير أن الإسلام لايرفض العقل . ولذا نراه يحث المسلمين على التزود بالعلم والمعرفة ، لأنهما سبيل التقدم والارتقاء . وكان يعزز ما يدعو إليه بآيات من القرآن، وبأحاديث نبوية، مثل قوله تعالى فى سورة القصص : (وابتغ فيما آتاك الله الدار الآخرة ، ولا تنس نصيبك من الدنيا ، وأحسن كما أحسن الله إليك ، ولا تبغ الفساد فى الأرض ، إن الله لا يحب المفسدين) . ومثل قول الرسول صلى الله عليه وسلم : « أطلبوا العلم ولو فى الصين » . .

وتأسيساً على هذا كان محمد عبده يقول إن العقل اليقظ لا بد أن يمضى فى سياقه الطبعى لاستكشاف أصول الأشياء والقوانين التى تحكمها[٣٧] .

ومهما يكن من شيء ، فقد حاول محمد عبده جاهداً أن يوفق بين الإسلام والعقل ، وأن يوفق أيضاً بين الإسلام والعلم الحديث ، مؤمناً وداعياً إلى أن الإسلام لن يكون عقبة فى سبيل الرقى العلمى ، وأن على المسلمين الاجتهاد فى العلم والمعرفة كى يحققوا التقدم والارتقاء والتمدن العصرى .

الثورة والقلق فى أوائل القرن العشرين

وكان من أثر تعاليم الأفغانى ومحمد عبده أن قامت فى مصر نهضة فكرية وسياسية . فالأفغانى حث المصريين بشدة على الثورة ضد المظالم التى تصبها عليهم الطبقة الحاكمة ، وأن يوجهوا اهتمامهم وعنايتهم إلى مشكلاتهم الاجتماعية والاقتصادية والسياسية . وكثيراً ما نادى محمد عبده فى الوقائع المصرية التى كان يرأس تحريرها بالإصلاحات الداخلية ، ودعا إلى مزيد من ديموقراطية الحكم :

ووجدت هذه الدعاوى آذاناً صاغية بين المصريين . وكان إسماعيل باشا قد أعلن إفلاسه ، واستولت إنجلترا وفرنسا على أزمة الأمور فى البلاد ، بعد أن عزلتا الخديو المفلس ووضعتا على العرش ابنه توفيق[٣٨] . وعلى أثر هذه الأحداث الجسام فى السياسة المصرية ، زادت اليقظة إلى المعنى الحقيقى للحرية والاستقلال ، وكان من الطبيعى أن تتلو ذلك ألوان من التمرد أو الثوران والقلق .

وأول حركة جديرة بالذكر هى الحركة العرابية . وقد بدأت بأن رفع عرابى — وهو ضابط مصرى ليس فى عرقه شىء من الدماء التركية — عريضة يطلب فيها باسم الجيش المصرى حقوقاً جديدة للضباط المصريين الأصلاء . ولما لم تجد هذه العريضة استجابة التجأ عرابى ورفاقه إلى السياسيين الذين كانوا يطالبون بجمعية تشريعية[٣٩] . وسرعان ما ارتفعت شعارات « مصر للمصريين » ، وسرت بين الناس ، وأصبح عرابى زعيماً وطنياً شعبياً . وفى سنة ١٨٨١ قدم عرابى عريضة يطالب الخديو فيها بمجلس نيابى ، وبتكبير الجيش . وقبل توفيق هذه المطالب التى قدمت فى مظاهرة عسكرية بميدان عابدين . ولكن إنجلترا سرعان ما تدخلت ودبرت الذرائع لاحتلال مصر ، ونفى عرابى من مصر[٤٠] .

وكانت الحركة العرابية مقدمة لحركات كثيرة صغيرة ، لم يكتب لها نجاح كبير ، ولكنها مهدت كثيراً لثورة سنة ١٩٥٢ ، فالضرائب الباهظة ، وهيمنة

الأجنبي على الاقتصاد والشئون المالية ، وتسلط الإنجليز على الحياة السياسية والحكم داخلياً وخارجياً ، كل ذلك كان من شأنه إثارة النقد والسخط ، مما هدد البناء السياسي بالتصدع نتيجة لانتشار الروح الوطني الملتهب .

ويعزى الفضل فى نشر الأفكار الديموقراطية والحقوق الوطنية ومبادئ الإصلاح والاستقلال عن تركيا فى تلك الفترة إلى لطفي السيد رئيس تحرير « الجريدة » وصاحب الاتجاهات الليبرالية الفلسفية . ولكن أثره كان منحصراً فى دائرة المثقفين : أما الشاب الذى صار بطلا شعبياً أذكى العواطف الحماسية للشباب فهو مصطفى كامل ، الذى درس الحقوق فى فرنسا ، فقد كان خطيباً جماهيرياً موهوباً وصحفياً أسس اللواء بالعربية والفرنسية ، وله باع طويل فى التحريض السياسى . وقد تأثر مصطفى كامل تأثراً عميقاً بنظريات روسو ، ورومانسية هردر ، وأسلوب ما زينى الأخلاقى السياسى ، إلى جانب أسطورة السلالة والدم والأرض التى انتشرت عند بداية القرن[٤١] وكان مصطفى كامل يؤمن بأن القومية والوطنية شيء واحد ، أوهما صنوان ، وأن كابوس مصر الحديثة السياسى يمكن تبديده بالحماسة الوطنية . وحول هذا المعنى كانت تدور خطبه النارية ، موحية إلى سامعيه أن الوطنية قبس من روح الله ، وأنها الغذاء الذى تحتاج إليه مصر قبل أى طعام مادى ، لأنها نبع المعجزات ، ومبدأ كل تقدم . . . « بلادى بلادى . لك حبي وفؤادى . لك روحى وجنانى . . : أنت أنت الحياة ، ولا حياة إلا بك يا مصر »[٤٢] .

وكان مصطفى كامل يطالب على الدوام بدستور مصرى . والتجأ إلى فرنسا — مستغلا شقاقها وتنافسها مع إنجلترا حينئذ — وناداها باسم مبادئ ثورتها الكبرى :

فرنسا يا من رفعت البلايا — عن شعوب تهزها ذكراك
انقذى مصر ! إن مصر بسوء — وارفعى النيل من مهاوى الهلاك !

وطلب العون من كل الدول المحبة للحرية والعدل ، ولم يكف عن مساعيه وحماسته ، مما أثر على صحته أسوأ الأثر ، فمات شاباً ، وكان قبل وفاته قد كتب خطاباً إلى

الخديو عباس مطالباً بمشاركة الشعب فى حكم دستورى نيابى [٤٣] .

وقد ألهمت حماسته المصريين أن يواصلوا سعيه فى سبيل الحرية والحياة الدستورية .

والحق أن لطفى السيد ، المثقف الليبرالى والمفكر الذى كان يرأس تحرير الجريدة ، أمد الأهداف الوطنية التى نادى بها مصطفى كامل بأساس أيديولوجى متين . وكان لطفى السيد متأثراً بنظريات سياسية شتى ، يرجع بعضها إلى روسو ومنتسكيو ولوك وبنتام وسبنسر ، وغيرهم . وكان يؤمن أن الإنسان ولد بإرادة حرة تتيح له الاختيار بين الفعل والامتناع عن الفعل [٤٤] . ولكنه على نقيض روسو كان يرى الإنسان حيواناً اجتماعياً ، وأن المجتمع هو مطلب الإنسان الطبيعى . أما نظرته إلى الحرية ، ففى ضوء فلسفة أرسطو — الذى ترجم له لطفى السيد طائفة من كتبه — ولذا قال إن الإنسان ولد ليكون حراً ، وإن الحرية لا تتحقق إلا فى «مجتمع منظم لهذه الغاية» [٤٥] . ولديه أن حقوق الإنسان أربعة : حق الحرية ، وحق المساواة أمام القانون ، وحق الملكية ، وحق الشعب فى اختيار حكامه [٤٦] . وحرص لطفى السيد على أن يؤكد دائماً أن نظرياته التى يدعو إليها تتفق والإسلام .

ومن أهم وجوه أيديولوجية لطفى السيد الوطنية رفضه لكل تبعيات أو اندماجات خارجية مثل الجامعة الإسلامية أو الوحدة بين الترك والعرب . فالمصريون فى نظره سلالة الفراعنة ، ولذا فلهم خصائصهم وشخصيتهم المستقلة . ولم يصبح هذا الاتجاه هو الغالب السائد فى مصر فى السنوات التالية . ولكن لم يخل الحال من مفكرين أيدوه . ونجد من بين الكتاب المحدثين من يذهب إلى أن الشعب المصرى احتفظ على نحو ما بخصائص أجداده الفراعنة حتى العصر الحاضر ، برغم الغزوات الأجنبية ، وذلك ربما كان بفضل سكان ريف مصر . فالغزوات كانت تطعم المدن المصرية بدماء أجنبية ، ولكن تتلو ذلك هجرات مستمرة من الريف ، تذيب هذه الدماء الأجنبية ، وتضمن السيادة للعنصر الوطنى [٤٧] .

وفى حين كانت حركة عرابى والأفغانى ومحمد عبده سابقة لأوانها بالنسبة لسواد المصريين ، لعدم انتشار التعليم بينهم ، إلا أن حماسة مصطفى كامل ولطفى السيد وجدت تربة خصبة ، لأن المهنيين والمثقفين والموظفين المصريين كانوا قد تعرفوا على الثقافة الغربية ، فاستجابوا لدعاوى الوطنية ، واندمج معظمهم فى الحزب الوطنى الذى ألفه مصطفى كامل . وعندما اندلعت الثورة المصرية سنة ١٩١٩ ، ألفى زعيمها سعد زغلول الأمة كلها ، مسلمين وأقباطاً ، رجالا ونساء ، والفلاحين وأهل المدن ، والمتعلمين والأميين ، يقفون وراءه صفاً واحداً كأنهم بنيان مرصوص .

وكان سعد زغلول قد عرف الأفغانى ومحمد عبده وصاحبهما فى شبابه ، وحرر فى الوقائع المصرية مع محمد عبده ، واشترك وهو طالب بالأزهر فى الحركة العرابية . وكان من أنبغ محامى مصر ثم من أفضل مستشاريها ، وكان قوى الحجة وخطيباً لا يشق له غبار . وعندما رغب كرومر فى ترضية المصريين الأصلاء بتعيين وزير من أصل مصرى خالص ، وقع الاختيار على سعد زغلول . واستطاع سعد أن يكسب احترام الإنجليز ، مع احتفاظه بالولاء الكامل لشعبه . ثم اصطدم سعد بالقصر وبالإنجليز ، فترك الوزارة ، وانتخب وكيلا للجمعية التشريعية ، وهى الهيئة النيابية يومئذ ، وبذلك صار أكبر ممثل للشعب . ولما أعلنت الهدنة سنة ١٩١٨ طلب سعد زغلول وزميلان له التصريح بالسفر إلى باريس للمطالبة بالاستقلال أمام مؤتمر فرساى حيث عقد مؤتمر الصلح . ورفض المعتمد البريطانى التصريح بالسفر ، وفى مارس سنة ١٩١٩ قبض على سعد وصحبه على أثر القلاقل والمظاهرات والمنشورات ، ونفوا من مصر ، فاندلعت ثورة عاتية شملت كل شبر فى مصر ، واضطرت إنجلترا للإفراج عن سعد ، فانتقل من مالطة إلى باريس لعرض القضية المصرية على مؤتمر الصلح .

ومنذ ذلك الحين بدأت مفاوضات طويلة بين سعد والحكومة البريطانية ، تخللها نفى ثان لسعد ، واندلاع الثورة مرة أخرى ، مما اضطر إنجلترا إلى إصدار تصريح ٢٨ فبراير سنة ١٩٢٢ معلنة استقلال مصر ، مع أربعة تحفظات تبقى الباب مفتوحاً

لتدخل الإنجليز فى الحكم ، خصوصاً بالتواطؤ مع القصر الملكى . وتنصب هذه التحفظات الأربعة على الدفاع عن مصر ، وحماية المواصلات الدولية ، وحماية حقوق الأقليات وحكم السودان(٤٨) .

ومع أن سعد زغلول لم يكن راضياً عن هذا الإعلان الذى يجعل الاستقلال ناقصاً ، إلا أنه قبله مؤقتاً ، باعتباره شيئاً خيراً من لا شىء ، وخطوة فى سبيل استكمال الاستقلال .

وصدر دستور سنة ١٩٢٣ ، وأجريت على أثر ذلك انتخابات مباشرة فاز فيها الوفد برئاسة سعد فوزاً ساحقاً ، وألف سعد الوزارة . وكانت لدى الزعيم آمال عريضة فى الإصلاح ، منها إصلاح النظام القضائى ، وتوحيد جهات التقاضى ، وإصلاح أنظمة المحاكم والإجراءات ، بما فى ذلك المحاكم الشرعية ، والتوسع فى التعليم ، وإصلاح البلديات واللوائح العامة ، وتحسن أحوال الفلاحين ، وإطلاق حرية الصحافة من كل قيد . وشاركت زوجته — التى صارت تعرف باسم أم المصريين — وهى السيدة صفية زغلول ، فى الحركات الإصلاحية ، ولا سيما تحرير المرأة ، وتعليمها . وبذلك نفذ سعد زغلول ما نادى به قاسم أمين . وكان قاسم أمين قد جعل إهداء كتابه إلى زميله الشجاع الذى خاطر بتأييده وسط عاصفة السُخط على دعوته الجريئة : المستشار سعد زغلول . فى حركات الجهاد الوطنى بزعامة سعد بدأ السفور ، أى نزع الحجاب عن المرأة المصرية(٤٩) . وفى المظاهرات كانت المرأة تسهم بنصيب بارز تقودهن السيدة هدى شعراوى . حتى إذ عاد سعد من المنفى ، نزل من الباخرة وزوجته بلا نقاب . وعندما تقدمت سيدة لتصافحه رفع النقاب بيده عن وجهها ، فرفعن جميعهن النقاب ، وبذلك صار السفور حقيقة واقعة بعد قرون طويلة من الحجاب ، وانتهى عهد الحريم إلى غير رجعة .

ولكن أهداف سعد زغلول لم يكتب لها التحقق الكامل على صعيد السياسة ، لأن الإنجليز ظلوا مسيطرين عن طريق الحكم الملكى ، وظلت فرق من جيوشهم

تحتل ثكنات قصر النيل ، وقواعدهم على القناة ، ودار مندوبهم السامى تحرك خيوط المؤامرات بين الأحزاب ، بالتواطؤ مع القصر .

وظلت مصر حتى سنة ١٩٥٢ تحت حكم الإنجليز غير المباشر يعاونهم السلطان فؤاد (والد فاروق) الذى كان قد أعلن نفسه ملكاً فى سنة ١٩٢١ ، على إثر تصريح ٢٨ فبراير المشهور ، الذى أعلنت به إنجلترا استقلال مصر تحت التحفظات الأربعة . وكانت الأحزاب قد تعددت بإعلان الدستور والتمثيل البرلمانى ، وتوالت المناورات ، وتعطيل البرلمان ، وإعادة الانتخابات ، وتزويرها أحياناً كثيرة ، مما أدى لتولى رؤساء الأحزاب رئاسة الوزارة ، الواحد بعد الآخر ، فى وجه معارضة شعبية قوية تحت راية الوفد المصرى الذى تألف بزعامة سعد ، ولما مات سنة ١٩٢٧ خلفه على رئاسته رجل عنيد صلب الرأى هو مصطفى النحاس .

وكانت للوفد على طول المدى أغلبية شعبية كبيرة ، بل ساحقة أحياناً كثيرة . ولكن أقطاب الوفد صاروا مع الوقت من بين الصفوة ، سواء فى ذلك المثقفون منهم والمهنيون والأعيان ، ولذا كانوا بعيدين عن فهم أحوال الفقراء أو الإحساس بها . ولكنهم مع هذا كانوا أقرب من رجال الأحزاب الأخرى إلى الولاء لمواطنيهم . ومنذ سنة ١٩٢٥ احتدم الصراع على الحكم بين رجال الأحزاب ، وكثرت القلاقل السياسية ، فى إطار المناورات بين المندوب السامى والملك ، تارة يختلفان ، وتارة أخرى يتفقان . . . ووسائل هذه المناورات هى الأحزاب السياسية التى تأتلف تارة وتختلف أخرى . وكان الشعب هو الذى يدفع بفقره وإهمال مصالحه ثمن هذه المناورات والصراعات .

* * *

ولنترك السياسة برهة ، لنوجه أنظارنا إلى ما كان يعانيه الشعب المصرى من جور واضطهاد . وفى كتاب « مصر فى عصر التحول » يقدم لنا « جان وسيمون لاكوتير » فكرة عامة عن المعاناة الطاحنة التى قاسى منها هذا الشعب المطحون . فهما يقولان عن الريف المصرى إنه « معسكر اعتقال »[٥٥] ويصفان ما يرزح تحته الفلاح فى عمله

الشاق بالحقول منذ شروق الشمس حتى الليل ، بدون مساعدة آلية من أى نوع ، فكل عدته « الفأس » وعضلات ذراعيه . وأطفال الفلاحين كثيراً ما يعملون ما بين ثمانى وعشر ساعات يومياً فى خدمة الحقل ، فى خلع الأعشاب الضارة ، والكفاح ضد دودة القطن ، وفى جمع القطن والمساعدة فى خدمة كل المحصولات ، وجمع الأغذية الخضراء للبهائم . وبرغم الجوع والفاقة يقدم الفلاح على مزيد من الإنجاب ، لما يمثله الأطفال من قوى عاملة تعينه فى جهده المضنى :

وماء الشرب فى القرى مصدره الترع المتفرعة من النيل ، وفيه تستحم البهائم ، وفيه تلقى نفايات الدواب والآدميين ، وجيف الحيوانات . ومن ثم استشرى بين الفلاحين داء البلهارسيا وما يترتب عليه من مضاعفات تستنزف قوى هؤلاء المساكين . ويقدر عدد المصابين به بخمسة وتسعين فى المائة[٥١] .

ومع أن « جان ولاكوتير » يريان فى كتابهما أن هؤلاء الفلاحين كانوا يعيشون «تكنياً» فى ظل نظام إقطاعى ، لا يملك فيه الفلاح الأرض التى يزرعها ، فإنهما يريان أيضاً أن الإقطاع الأوربى كان أرفق من ذلك بفلاحيه ، حيث كان المالك يحسن تغذية فلاحيه كى تزداد قدرتهم على الإنتاج . ثم إن المالك المصرى لم يكن يعيش فى أرضه ، بل فى المدينة ، ولا يعنيه من الأرض إلا جمع إيراداته منها ، غير مبال أيجد الزارع ما يقيمه أوده أم لا .

وفى المدينة كانت الطبقة الوسطى المصرية تزداد ثقافة وحنكة . ولكنها تواجه « مشكلة هوية» . فالمصرى المثقف من أبناء الطبقة الوسطى يجد نفسه بإزاء ثقافة جديدة بأفكار جديدة تستهويه . ولكن ارتباطه بتراثه وتقاليد ماضيه يكبل انطلاقه ويخلق له المشكلات . وكانت المعضلة فى العثور على توافق داخلى بين القديم والجديد : وهو ما استطاعه إلى حد ما . ويصف مكاريوس شباب سنة ١٩٤٠ بقوله : إن المثقف المصرى ينطوى على عدة مستويات تاريخية يتنقل وجدانه فيما بينها[٥٢] » :

ولكن نفور هؤلاء المصريين من الاستعمار كان أقوى من هذا التعارض بين

الثقافة القديمة وبين البحث عن هوية مصرية جديدة . ولو كان البحث عن هذه الهوية خالصاً من قيود الاستعمار ، لكان الأمر أسهل بكثير ، أما والاستعمار قائم ، فهو مصدر شعور عنيف بالمهانة ، ولا سيما أن المستعمر كان يعد المصرى أقل منه ، فاجتمع إلى المهانة شعور قوى بالخزى والعار .

فلما حانت سنة ١٩٥٢ كانت كل هذه المشاعر ، بالإضافة إلى القلق السياسى ، والتغيير الوزارى المستمر ، وفساد الملك فاروق ، قد جعلت الجو مهيأ للثورة .

ثورة عبد الناصر

وكان الضابط الشاب جمال عبد الناصر يحلم بتخليص مصر من الإمبريالية والإقطاع والملكية والاستبداد ، ويصبو إلى الديموقراطية والمساواة والحرية ، ويؤمن بأن الطريق الوحيد إلى تحقيق هذه الأهداف إنما هو الثورة ، وقد روى أنور السادات فى كتابه الذى نشر بالإنجليزية بعنوان «ثورة على النيل» أن عبد الناصر بدأ تنظيم جماعة من زملائه وأصدقائه الضباط حوالى سنة ١٩٤١ ، وما حانت سنة ١٩٤٥ حتى كانوا قد آمنوا بأن الثورة هى السبيل الوحيد للخروج بمصر من هذه الحالة المزرية وتخليصها من ويلاتها :

وكانت الجماهير المصرية ساخطة على الأوضاع ، وأدت حرب فلسطين سنة ١٩٤٨ إلى زيادة الضيق والسخط على الملك فاروق وحلفائه البريطانيين . وصارت المظاهرات ضد المستعمرين فى شوارع القاهرة ظاهرة يومية تقريباً ، كما شنت حرب عصابات على الجيش المحتل فى منطقة القناة ، وفى ٢٥ يناير سنة ١٩٥٢ قرر ممثل بريطانيا أن يلقى المصريين درسا لا ينسونه بمذبحة أودت بالمصريين من رجال الشرطة فى الإسماعيلية[٥٣] . وفى اليوم التالى . وكان يوم سبت — احترقت القاهرة ، وعلى حد وصف أنور السادات فى النسخة الإنجليزية من كتابه سالف الذكر : كان يوماً أسود ساد فيه العنف الذى اندفعت إليه جماهير جائعة يائسة[٥٤] .

وفى أثناء تلك الشهور حدد عبد الناصر موعد ثورته ، مؤمناً بأن البلاد لم تعد بها طاقة لتحمل مزيد من الطغيان والفوضى ، وأن الوقت قد حان للعمل .

وقامت الثورة فى ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ ، ونجحت على الفور . وحدد مجلس الثورة أهدافاً ستة تتلخص فى القضاء على الإمبريالية ، والإقطاع ، وإنهاء الاحتكار والرأسمالية المستغلة وإقامة العدالة الاجتماعية وإرساء قواعد نظام ديموقراطى صحيح ، وتكوين جيش وطنى قوى[٥٥] وقد حاول عبد الناصر تحقيق كل هدف من هذه الأهداف وفقاً لتصوراته وفلسفته .

وكان أول ما وجه إليه عبد الناصر اهتمامه وجهوده هو القضاء على الاستعمار أو الإمبريالية . وبعد مفاوضات طويلة جلا الإنجليز عن مصر فى سنة ١٩٥٣ ، وفى سنة ١٩٥٦ انحسر نفوذ فرنسا أيضاً بتأميم قناة السويس .

وفى سنة ١٩٥٣ صدرت قوانين الإصلاح الزراعى ، التى تقضى بأن الحد الأقصى للملكية الزراعية هو ٢٠٠ فدان ، وما زاد عليها يسلم للحكومة ، التى تولت توزيعه على المعدمين من الفلاحين . وأنشئت فى القرى جمعيات تعاونية لتعليم الفلاحين طرق الزراعة المتقدمة ، وللإشراف على تنظيم الزراعة ، كما عمل على نشر الثقافة والتعليم بين هؤلاء الأميين . وبدأ الفلاح الفقير يشعر بأن مشاركته فى الجمعيات التعاونية تجعله شريكاً فى اتخاذ القرارات ، وتدربه على العمل الديموقراطى[٥٦] .

ولم يغفل النظام الجديد تنظيم الصناعة والقضاء على الاحتكار فيها . وكان عبد الناصر يؤمن بأن التأميم خطوة هامة نحو الاشتراكية ، بنقل وسائل الإنتاج بعد ذلك من ملكية الدولة إلى الملكية الاجتماعية ، وبذلك يسلم الإنتاج إلى المنتجين الحقيقيين ، أى العمال[٥٧] . فالصناعة يجب أن تصبح مسئولية الجميع . وبذلك عد حق المشاركة فى الإدارة فى الأرباح خطوة أساسية نحو تنمية الصناعة ، ووسيلة هامة لتشجيع معدلات الإنتاج . وليس معنى هذا تحريم الملكية الخاصة لوسائل

الإنتاج ، بل اكتفى بتحديدها أو تقييدها ومراقبتها[٥٨] . فى نظر النظام الجديد أن الملكية العامة هى الطريقة الوحيدة لتحقيق الديموقراطية الاجتماعية ، وهكذا أتيحت لأول مرة فى تاريخ مصر الحديثة مبادئ العدالة وتكافؤ الفرص .

وثمة هدف آخر اهتمت به ثورة عبد الناصر ، وهو إقامة العدالة الاجتماعية والديموقراطية . وكانت صيغته الجديدة للاشتراكية تنادى بأن الديموقراطية لا تنفصل عن الاشتراكية[٥٩] . فما لم تتلازما ، ولو تحققت ديموقراطية بغير اشتراكية ، لاحتكرت الصفوة المسرح السياسى فى سهولة ويسر[٦٠] . فالدولة «الاشتراكية الديموقراطية» كانت فى نظر عبد الناصر هى الأمل الوحيد لتكافؤ جميع المصريين فى الفرصة . وكانت اشتراكيته — وفق فلسفته السياسية — تتضمن رفع مستوى المعيشة فى مصر عن طريق تحسين المستوى الصحى ، ونشر التعليم ، وفرص العمل . وعلى الديموقراطية أن تحمى الاشتراكية بتشجيع مشاركة الشعب المصرى فى عمليات الحكم . وأنشأ المؤتمر الوطنى ليكون الجهاز الذى يمثل الجماهير ، بحيث يكون ممثلو الفلاحين والعمال فيه ٥٠٪ على الأقل . أما العنصر الآخر للديموقراطية فهو حرية التعبير أو حرية الرأى . وجاء فى الميثاق أن النقد البناء للأمة وللأمم الأخرى ضرورة يمكن أن تفضى إلى القضاء على السلبية ، وإلى إغراء المصريين بالعمل الجاد الشاق لتحقيق أهداف الأمة[٦١] . فالميثاق يلخص مفهوم عبد الناصر للتعاون والتكامل بين الاشتراكية والديموقراطية ، من حيث إن الديموقراطية تحقق الحرية السياسية والاشتراكية تحقق الحرية الاجتماعية ، ولذلك يستحيل الفصل بينهما . فهما جناحا الحرية ، وبدونهما لا يمكن للحرية أن تحلق فى سماء الغد[٦٢] .

ولم يكن بوسع عبد الناصر فى كل ما رمى إليه من تغييرات أن يغفل الإسلام ، وهو المسلم فى بلد إسلامى ، وساعده على ذلك التفهم العصرى أن مدرسة محمد عبده صارت هى السائدة ، مما جعل الرأى العام بين علماء المسلمين متقبلا للتطور والفهم العصرى . وعلى حد قول « ايفريت » فى كتابه « عن نظرية التغير الاجتماعى » :

« من الصعب تغيير العقيدة الاجتماعية »[٦٣] . ولذا نجد عبد الناصر يكيف ويبرر أعماله على أساس من العقيدة الإسلامية ، وبذلك يحوز موافقة الجماهير[٦٤] . وهكذا صار الإسلام ركناً من أركان سياسة عبد الناصر ، ووجد لكل إجراء أو اتجاه سنداً من الدين ، وأيده فى ذلك العلماء[٦٥] .

ولكن تطبيق نظريات عبد الناصر لم يأت بالنتائج المرجوة ، لأن من أشرفوا على التطبيق لم يكونوا فوق مستوى استغلال الظروف ، فسرى الفساد إلى التعاونيات الزراعية ، واستغل كثيرون من أقطاب الاتحاد الاشتراكى نفوذهم . واحتمى المهملون بقانون عدم فصل العمال[٦٦] فتفشى الإهمال فى القطاع العام والحكومة اعتماداً على هذه الحماية القانونية لحقوق العمال ، وانتفى حافز الاجتهاد ، والإحساس بالمسئولية لدى الكثيرين من العاملين . فكان هذا كله عقبة فى سبيل التقدم المنشود .

وحاول الكتاب والمثقفون أن يستخدموا حق حرية الرأى . ولكن اتضح أن ذلك لم يكن مأمون العواقب ، وظلت حرية الرأى شعاراً متعذر التحقق[٦٧] . فأدرك المصريون جميعاً أن عبد الناصر لا يشجع حرية الرأى ، وقامت لديهم على ذلك شواهد كثيرة ملموسة .

مدخل إلى المسرح المصرى

هل للمسرح المصرى العربى وجود ؟

يدلنا تاريخ المسرح فى جميع أنحاء العالم على أن هناك تقدماً أو تطوراً طولياً — بوجه عام — يمتد من بواكير تاريخ أمة ما حتى العصور الحديثة ، مروراً بفترات من التعثر والمصادرة أو الكبح . أما المسرح العربى الحديث فهو على عكس هذا النمط السوى ، فليست هناك دراما مكتوبة فى العالم العربى قبل القرن التاسع عشر : ولذا نجد الكثيرين من النقاد مصرّين على أن المسرح العربى الحديث ظاهرة جديدة نابعة من النهضة الحديثة ومتأثرة بالفكر الغربى ، ونود أن نفحص الحجج المعززة لهذا الرأى قبل الإقدام على تفنيده .

من المعروف للكافة أن الفراعنة كانوا يقومون بأداء درامى لصيغ من الأساطير ، فى معابدهم ، ومن النقاد — مثل لويس عوض — من يعدون هذا دليلا على أن المصريين القدامى استخدموا لوناً من الدراما فى احتفالاتهم الدينية . بيد أن نقاداً آخرين — مثل محمد مندور — وغنيمى هلال — يرفضون هذا الزعم ، وفى رأيهم أن الدراما الفرعونية كانت دينية خالصة ، ولا تؤدى إلا فى المعابد ، وبالتالى لا يجوز مقارنتها بالمسرح الإغريقى ، الذى كانت أصوله مستمدة من الشعائر الدينية والمعتقدات الأسطورية ، ثم تطور فصار مستقلا رفيع الذوق والثقافة ، وصار يؤدى فى الساحات العامة والمسارح[(١)] .

ولكن ، بفرض أن الفراعنة لم يعرفوا الدراما — كما يقول بعض النقاد — فلماذا لم تتطور الدراما أو تظهر فى مصر بعد ذلك ؟ يقدم توفيق الحكيم الجواب التالى عن هذا السؤال : إن العرب ، وهم أصل اللغة العربية المستخدمة اليوم فى كل العالم العربى

لم تكن لديهم دراما ، بسبب حياة التنقل والترحل المستمر التى كانوا يعيشونها ؛ ويقول توفيق الحكيم إن الدراما تحتاج إلى استقرار جغرافى كى تنصب لها المسارح وتؤدى[٢] . ولم يكن بوسع العرب — بسبب ترحلهم المستمر — إلا التعبير عن أنفسهم بالشعر الذى يعكس بيئتهم ومواقفهم وأحاسيسهم ، ولذا نجد معظم أشعارهم تصف الصحراء والرمال ورحلات الصيد ، وفرقة الأحباب بسبب ترحلهم مع عشائرهم انتجاعًا للماء والكلأ . ولما ظهر الإسلام ، وفتح العرب الأقطار المحيطة بهم ، لم تصبح الدراما عنصراً من عناصر ثقافتهم ، وإن كانت قد ازدهرت لهم حضارة راقية ، ففى العصر العباسى ترجمت كل فروع العلوم والفلسفة عن لغات الإغريق والفرس والهنود . إلا أن المترجمين تجاهلوا تمامًا كل أنواع الدراما لدى هذه الثقافات العريقة . ويعلل بعض النقاد — مثل توفيق الحكيم — ذلك المسلك بأنهم شجعوا ترجمة العلوم والفلسفة لافتقارهم إليهما ، أما الأدب فكان اعتزازهم بشعرهم القديم والحديث يغنيهم عن ترجمته ، لأن شعر العرب ترجمان حياتهم الكافى . ونجد متى بن يونس ، المترجم المثقف العربى ، عندما ترجم لأرسطو كتاب الشعر سمى التراجيديا المديح ، وسمى الكوميديا الذم أو الهجاء[٣] ، وهما اللونان البارزان فى الشعر العربى يومئذ . وهكذا ظل الشعر العربى فى عصور الحضارة الإسلامية يقلد الشعر الجاهلى فى أغراضه وأساليبه . وحتى فى الأقطار المسيحية التى فتحوها لم يظهر للمسرح أثر لأن المسيحية لم تشجع هذا الفن الوثنى الأصل ، فلم يظهر إلا فى أواخر العصر الوسيط فى تلك الأقطار[٤] . وهكذا لم يجد العرب أمامهم فى البلاد المفتوحة مسرحًا ، ولم يترجموه فيما ترجموا من تراث الإغريق .

وهناك تفسيرات أخرى تذهب إلى أن العقيدة الإسلامية نفسها تستنكر التشخيص[٥] فمن المحرم على المسلمين إظهار الشخصيات المقدسة — كالأنبياء — على المسرح ؛ كما أنه كان محرمًا عليهم صنع التماثيل لأى شخص ، تجنبًا للوقوع فى الوثنية ، لذلك لم تزدهر فى الإمبراطورية الإسلامية إلا الفنون التجريدية ، كالزخرفة العربية

والعمارة والخط . يضاف إلى هذا أن الإسلام دين توحيد وتنزيه لله ، ولذا فالتمرد على القدر أو على أحكام الله وقضائه على النحو الذى تعبر عنه التراجيديا الإغريقية يعد كفراً ، ولذا رفض العقل العربى الدراما الإغريقية بموضوعاتها التى تدور حول الصراعات النفسية والتمرد على القدر[٦] .

وتمشياً مع هذا التفسير ، وبناء على ما يفرضه الإسلام على المسلم من تسليم تام بإرادة الله ونواميسه وأحكامه العليا بغير اعتراض (اللهم لا اعتراض) ، يذهب زكى طليمات إلى أن المسلم يفقد فرديته ويذوب فى الهوية الإسلامية ، وبالتالى يتخلى المسلم عندئذ عن أى تعليق على أحكام القضاء والقدر ، ولو بالنقد غير المباشر ، أو بالتحليل أو إعمال الخيال[٧] . والدراما — كما يقول طليمات — تعتمد اعتماداً كبيراً على التخيل والتأويل والتحليل والنقد ، فلم يكن من الطبيعى أن يعالجها الكتاب المسلمون فى تلك العصور[٨] .

ويقدم نقاد آخرون وجهات نظر أخرى ، فيرى لويس عوض أن المجتمع المصرى يؤمن بالإرادة الحرة أو حرية الاختيار ، لا بالقدرية والجبر ، ويذكر لويس عوض من الأقوال المصرية المأثورة ما يدل على أهمية الاعتماد على العقل فى فهم كل شىء ، وهذا يذكرنا برأى الإمام محمد عبده وموقفه العقلى فى التفسير[٩] . ولدى لويس عوض أن مصر مجتمع زراعى ، يحترم إرادة الله وقضائه ، ولكنه يستخدم عقله فى الفهم ومراقبة الظواهر الطبيعية وتدبير أعماله والتخطيط لها . فقلما يغامر الفلاح المصرى فى أعماله الزراعية ، بل يختار لها أنسب الظروف التى تغل عليه محصولاً طيباً ، مما يدل على عقل ومنطق وشعور جدّى بالمسئولية ، وفى مثل هذا المجتمع الذى يسوده المنطق لا مكان للفعل المأسوى ، لأن التراجيديا تصور بطلاً أخطأ أو أثم ، ثم ناضل ضد قدره المحتوم[١٠] .

ونجد تعليلاً طريفاً لا فتقار مصر بوجه خاص للدراما ، فى كتاب جاك بيرك « مصر » . فيرجع ذلك إلى مزاج أو طبع الفرد المصرى الذى يعيش نظاماً اجتماعياً

رتيباً (روتين) وملزماً ، يضطر إلى الفرار منه بالتمثيل ، وبذلك غدت حياته نفسها مسرحا[١١] بحيث يحول حياته إلى أدوار يؤديها ، مرتدياً لها الزى المناسب ، محققاً لنفسه تنفيساً يقوم فيه بدور الممثل والمتفرج معاً . وهذا هو السبب — فى رأى جاك بيرك — فى عدم ظهور الدراما فى العالم العربى إلا فى وقت متأخر .

وتأسيساً على ما تقدم من الآراء ، نستنتج أن معظم الثقات من النقاد يقررون أن الدراما لم توجد فى العالم العربى — وفى مصر — إلا فى منتصف القرن التاسع عشر . بيد أن هذه الحجج ليست موضع تسليم لدى الكافة ، وهناك معلقون كثيرون يعارضون من هذه الدعاوى ، إن لم يكن معظمها ، فبعضها على الأقل .

وسأحاول الآن أن أقدم بعض وجهات النظر المعارضة ، على وجه الإيجاز والإجمال تاركاً التفصيلات لكتاب سأضعه فى تاريخ الدراما فى الأدب العربى .

فلئن أصر نقاد كثيرون على أن الدراما الفرعونية كانت دينية فى جوهرها ، ولا تعرض إلا فى المعابد ، فإن « اتين دريوتون » قدم أدلة على وجود الدراما الفرعونية ، وأنها كانت تؤدى خارج المعابد ، برغم مضمونها الدينى ، وأبحاث دريوتون تعتمد على المنقوش فى المقابر الفرعونية ، ويناقش ببليوجرافيا الممثلين وحواراتهم المسرحية الكاملة الموجودة فيما يسميه دريوتون « كتب الممثلين » التى يرجع تاريخها إلى سنة ١٥٨٠ ق.م[١٢] . وسأورد مزيداً من التفصيلات فى هذا الشأن فيما بعد :

وهناك نقاد يستنكرون بعنف كل ادعاء بافتقار العرب إلى الخيال والمهارات التحليلية ، ويشيرون إلى ما أسهم به العلماء العرب فى مجالات العلم تحت حكم العباسيين . فالعرب لم يكتفوا بالترجمة ، بل توسعوا وأضافوا فى علم الطب والهندسة والموسيقى والكيمياء والجغرافيا والجبر والفلك[١٣] . مما أدى إلى ثورات علمية امتد أثرها إلى قرون عدة[١٤] . فكيف ننسى مثلا أن الجبر من ابتكار العرب ، وأن الأرقام العربية هى التى تستخدم اليوم فى اللغات الأوربية ، وأن العرب بأبحاثهم وحساباتهم الدقيقة كانوا أول من قال بكروية الأرض ، وأنهم رسموا خريطة العالم ؟

ونسلم بأن العرب فى الجاهلية لم تكن لديهم دراما من أى نوع كان ، ولكن كانت لديهم أساطيرهم عن الآلهة والأبطال[١٥] ، ويقول « ديفنيو » : إن مسئولية الإسلام عن افتقار العصر الإسلامى إلى الدراما « خطأ جسيم »[١٦] . فالمقصود بافتقارهم إلى الدراما يجب تحديده بدقة قبل كل مناقشة . أهو الافتقار إلى دراما مكتوبة وراقية ثقافيًا وفكريًا ؟ أم المقصود هو الافتقار إلى الفن الدرامى باللغة العربية الفصحى ؟ فإن كان المقصود هذين الأمرين معًا ، فالعرب إذن لم تكن لديهم دراما . ولكن مؤلفًا دراميًا مثل يوسف إدريس ، ونقاداً مثل « ديفنيو » وأمين الخولى لا يقبلون هذا التعريف ، ويقولون إن الدراما كانت موجودة طيلة هذا الوقت ، منعكسة فى الدراما « الشعبية » التى يمثلها الناس فى الطرقات[١٧] . ويقدم « ديفنيو » تفصيلات ذات قيمة لهذا اللون من الدراما[١٨] . ويلح يوسف إدريس على أهمية الدراما المعاصرة لا كابتكار أو ابتداع ، بل من حيث هى متأثرة تأثراً شديداً بالمسرح الشعبى الشفوى . ويعجب الخولى من أنه حين يثور تساؤل عن وجود الدراما ، يتجه ذهن السائل دائمًا إلى الدراما العربية فى اللغة الفصحى . ويبدو أنه لم يخطر لهؤلاء المتشددين أن اللغة العربية الدارجة كانت محل ازدراء ، ولذا لم يعترف أحد حتى أيامنا هذه بوجود الدراما العربية فى ذلك الوقت[١٩] .

وإنى أنضم إلى من يقولون بوجود الدراما العربية قبل منتصف القرن التاسع عشر بزمان طويل ، وسأحاول إثبات هذا الرأى . ففى القسم الأول من هذا الكتاب سأحاول إثبات أن الدراما العربية المصرية كانت موجودة دائمًا ، فى صورة دراما دينية فرعونية أول الأمر ، ثم لبثت حية طوال القرون التالية إلى يومنا هذا فى صور شتى ، أهمها الفولكلور ، وأن هذا المسرح قد تطور إلى صورته النهائية فى العصر الحديث ، حين بدأت كتابة الدراما باللغة المصرية الدارجة ، وأن جذوره العميقة ترجع إلى تراثه الفولكلورى . وخير كاتب مسرحى يمثل هذا الموقف هو يوسف إدريس . ولذا سأتناول مسرحه بالمناقشة المفصلة فى القسم الثانى من الكتاب .

القسم الأول

مسح تاريخ الدراما في مصر

الفصل الأول

العصر الفرعونى والجاهلى

يذهب دريوتون وغيره من المتخصصين إلى أن مصر الفرعونية عرفت لونين من الدراما . أولهما العروض الاحتفالية التى كان يقوم بها الكهنة فى المعبد ، وتنصب أساساً على إلقاء الأساطير التى تثير المشاعر الدينية لدى المشاهدين . وثانيهما الدراما الدينية التى تؤدى خارج المعابد ، على يد ممثلين يلقون حوارات مخصصة ومحددة ، خاضعين لتوجيهات مخرج ، بقصد إمتاع الجمهور وسرد الأساطير المجيدة[1] .

وأوثق المصادر عن العصر الفرعونى ما هو مسجل على مقابر الفراعنة . وقد اكتشفت مقبرة صغيرة بسيطة فى « إدفو » ، لرجل يدعى « امحب » الملقب بأمير الصداقة[2] ، وكان يعيش فى عهد الأسرة الثامنة عشرة حوالى سنة ١٥٨٠ ق. م . وقد افتتح قصة حياته بقوله : « لقد كنت الشخص الذى تبع مولاه كظله فى جميع أسفاره . . . وكنت أواجهه وأرد عليه فى جميع أدواره فإذا قام بدور الإله ، قمت أنا بدور الحاكم . وإذا كان عليه أن يموت ، كان على أن أعيش . . . »[3] (هذا يدل على أن معظم مسرحياتهما كانت عن أسطورة أو زيريس) . ويذكر لنا « امحب » كيف بدأ حياته قارع طبلة متواضعاً فى فرقة مولاه ، وكيف غدا فى مدى ثلاث سنوات الشخص الوحيد الذى يمثل أمامه . ويورد تفصيلات دقيقة وبعناية فائقة عن أسفاره ، ومنها نعرف أن الممثلين كانوا يتنقلون باستمرار من جنوب مصر إلى شمالها ، حيث ينزلون فى كل موضع يمكنهم التمثيل فيه . وكانت عروضهم تؤدى إما فى قاعات المساكن أو فى الطرقات أمام الجماهير[4] . وفى هذه

الحالة كانت تشترك فى العرض مغنيات أو « عوالم » ، كن يقمن إلى جانب هذا بالغناء فى المعابد فى يوم ذكرى موت أوزيريس[٥] .

وليست هذه السير الحائطية الدليل الوحيد المتاح على وجود الدراما فى عصر الفراعنة، فقد اكتشفت أيضاً برديات تؤيد هذه النظرية . ويصف بعضها إخراج المسرحيات عن أحزان إيزيس ونفتيس بعد موت أوزيريس . والبردية الأولى برقم ١٤٢٥ ببرلين ، وبها بعض تعليمات الإخراج : « يجب أن تجلس امرأتان يبدو على محياهما الحزن على الأرض عند أول رواق فى القاعة ، وأن يكون مكتوباً على كتف إحداهما إيزيس ، وعلى كتف الأخرى نفتيس . ويجب أن يكون فى يمنى كل منهما إبريق به ماء ، وفى يسراها كسرة خبز . . . »[٦] .

والبردية الثانية برقم ١٠١٨٨ فى المتحف البريطانى بها تعليمات أدق بشأن الإخراج المسرحى : « يجب اختيار فتاتين بريئتين لهذين الدورين ، من العذارى كاسيتى البدن ، ومزينتى الرأس بشعر مستعار ، وبيد كل منهما درف صغير ، وعلى كتفهما يكتب اسم إيزيس ونفتيس، لتغنيا أجزاء من الأغانى الواردة بهذا الكتاب وهما تواجهان الرب »[٧] :

وهذه الشذرات لابد أنها أجزاء من بردية أكبر كانت تضم مزيداً من الإرشادات للمخرجين . ويعتقد دريوتون أنه كان هناك نوعان من كتب المخرجين[٨] وكتاب المخرجين يضم الحركات والإشارات المتوقعة من الممثلين[٩] : أما كتاب الممثلين فيضم نصائح لإجادة إلقاء الحوار ، واسم الممثل منقوش بجوار اسم كل شخصية لتجنب اللبس فى أثناء التجارب (البروفات)[١٠] . وهناك سمة أخرى هامة للمسرحية الفرعونية ، وهى المهمة الملقاة على عاتق المؤلف المسرحى ، فقد كان المطلوب منه تحويل الأساطير إلى مسرحيات ذات مضمون واقعى ، وعلى عكس المسرحيات الدينية التى تؤدى فى المعابد ، كان الممثلون مطالبين بالتعبير عن كل مشاعرهم الشخصية والباطنة فى أثناء تأديتهم أدوارهم[١١] .

ويتعقب دريوتون الخصائص الدرامية للمسرحيات الفرعونية ، مستعرضاً فى بحوثه نماذج معينة من هذه المسرحيات ، وكثيراً ما يشفعها بالكتابات الهيرغلوفية والرسوم .

وتأويلات دريوتون التحليلية ، والدراسات الأخرى التى قام بها العلماء الذين يشاطرونه وجهة نظره أدلة مقنعة على وجود مسرحية دينية فرعونية مستقلة عن احتفالات المعابد وأعيادها . فمن الممكن إذن القول بأن الفراعنة كان لديهم مسرح خاص بهم شاهده هيرودوت شخصياً[١٢] .

العصر الجاهلى

(الهلينى والرومانى والمسيحى)

ونعود الآن إلى مصر فى العصر الهلينى (اليونانى) الذى بدأ بفتح الإسكندر الأكبر مصر فى سنة ٢٣١ ق . م . وكان جميع كتاب الدراما العظام من الإغريق قد ماتوا (أمثال سوفوكليس وبوريبيدس . . .) بيد أن الدراما كانت لم تزل محببة إلى الشعب فى بلاد الإغريق ، وفى كل المدن الجديدة التى نشأت فى أثناء التوسع اليونانى ، بما فى ذلك مدينة الإسكندرية التى صارت عاصمة مصر ، وكانت المسارح الفخمة منتشرة فيها[١٣] . وقام علماء الإسكندرية بجمع كل درامات العصر الذهبى ، وأمست تعرض باستمرار على هذه المسارح ، كما مثلت عليها أيضاً مسرحيات جديدة تعكس الحركات التاريخية فى الأوقات التى مثلت فيها ، ولكنها لم ترتفع إلى مستوى العصر الماضى المجيد . فاليونانيون مثلا ، لم يستطيعوا تقبل تأثير الماضى على حياة المصريين اليومية ، فتحرروا من الماضى وعاشوا حاضرهم[١٤] .

ولم يكن التفاعل بين الثقافتين المصرية واليونانية متسماً بالتوافق ، فقد كان من العسير على اليونانى أن يفهم عقلية المصرى وأسلوب حياته . وبرغم الفرق بين الثقافتين ،

قامت بين الحضارتين ألوان من الحوار المتبادل ، نجمت عنها ثقافة جديدة . وفى هذه الأثناء كانت الدراما اليونانية الخالصة قد تدهورت . وبذلك يتسنى لنا القول بأن مصر شهدت نهاية التراجيديا الإغريقية الراقية التى حل محلها الرقص المصحوب بحركات التقليد ، و بالپانتوميم عندما غزت روما مصر . ويلاحظ « جاك لندساى » فى كتابه « الفراغ والبهجة فى مصر الرومانية » أن حركات الرقص (الميميك) تأثرت كثيراً بالرقص الفرعونى[١٥] . و بدأ المتخصصون يولون هذا الفن الجديد أهمية كبيرة ، فنجد مثلا الشاعر « نورموس » يكتب « الديونيزياكا » متضمنة مشاهد خاصة تناسب الرقص الميميكى[١٦] . وفى الدراميات استبعد صراع الإنسان ، وصارت الحركات رقصاً ، وصار الكلام غناء :

وكان الجمهور الرومانى أقل تذوقاً للدراما منه لأنواع الترفيه الأخرى ، مثل الرقص ، والغناء ، والحركات البهلوانية (الأكروبات) والألعاب . . . فازدهرت هذه الألوان كلها فى المسارح ، والقاعات ، وساحات الأسواق[١٧] .

وفى حين كانت الإمبراطوريات والثقافات تتفاعل بالبيئة الجديدة ، كان التفكير الدينى يتطور . فمن المعروف أن ٨٢ من العلماء ترجموا فى سنة ٢٨٤ ق . م التوراة إلى اللغة اليونانية ، فأدى ذلك إلى احتكاك العقلية اليهودية عن قرب بالفلسفة اليونانية وكان أول رد فعل لدى اليهود الرفض التام للدراما الإغريقية ، ولكن مع مرور الوقت ظهر مؤلفون دراميون من اليهود — أمثال « أرثافيسلدس » و « أيزيكياوس » — عالجوا الموضوعات اليهودية باليونانية . وفى سنة ٢٦٩ ق . م كتب « أيزيكياوس » تراجيديا عن خروج موسى من مصر . وهناك بطبيعة الحال أمثلة لاستخدام الصياغة الدرامية لتعليم المسيحية ونشرها . فى القرن السادس كتب القس جريجورى نازيزن مسرحية باللغة اليونانية عن آلام المسيح ، ترجمت بعد ذلك إلى اللاتينية[١٨] .

وهذه المسرحية تستمد أساسها من التوراة ، ولكن خيال المؤلف ابتعد عن ذلك المصدر : ولذا نجد فى هذه المسرحيات الكثير من خصائص الدراما

اليونانية ، برغم خرقه لقواعد وحدة المكان والزمان[١٩] .

وكما حدث من السلطات اليهودية فى بداية الأمر ، كذلك رفضت السلطات المسيحية الدراما وشجبتها ، وحرمت الكنيسة على أى مسيحى أن يصبح ممثلا أو أن يتورط فى أى شىء له صلة بمسرحية ماء، وقد عبر « ترتوليان » عن هذا الموقف المسيحى، فى كتابه « عن المشاهد » الذى وضعه سنة ١٩٨ م ، فلاحظ أن مشاهدة أى مسرحية تعرض الأفراد لقوى شيطانية وتتهددهم بأن يتملكهم الروح الشرير[٢٠] . وفى سنة ٤٣٥م حرمت الإمبراطورية الرومانية المسيحية الإنتاج المسرحى أيام الآحاد[٢١] . ومنذ ذلك التاريخ ، وعلى مدى ستة قرون ، جعلت الكنيسة الأرثوذكسية (التى تتبعها مصر) من المستحيل تقريباً على الدراما أن تظل على قيد الحياة . أما الكنيسة الغربية فلم تسمح بالدراما الطقسية إلا فى القرن العاشر . وشيئاً فشيئاً نمت المسرحيات وانطلقت من الكنائس ، وما إن انتهت العصور الوسطى حتى انتمت الدراما إلى سواد الناس!، وتطورت مسرحيات القديسين والمعجزات ، والمسرحيات الهازلة(الفارس) والمسرحيات الخلقية[٢٢] .

الفصل الثانى

من الفتح الإسلامى إلى منتصف القرن التاسع عشر

الجذور الفولكلورية للدراما

بدأت الفتوحات العربية التى أنشأت الإمبراطورية الإسلامية فى القرن السابع للميلاد . وشملت الفتوحات فلسطين وسوريا والعراق ومصر ، حيث كانت الدراما قد ظلت حية برغم التحريمات المسيحية . والعرب — كما قلنا آنفاً — لم يكن لديهم دراما خاصة بهم ، والإسلام — شأنه شأن اليهودية والمسيحية — لم يشجع الدراما حيثما وجدها . وشمل الفتح العربى أيضاً بلاد الفرس والشرق الأقصى . وبرغم هذا الموقف تسربت الدراما إلى العالم العربى . فبينما تجاهل الأدب العربى الرسمى الدراما ، نجد مزيجاً من الدراما الشعبية من الشرق الأقصى وبلاد فارس أثمر فنوناً فولكلورية باللغة العربية الدارجة

الحكايات الشعبية العربية
(التراث الشفوى)

ولا شك فى أن مزيداً من التوضيح للمقصود بالأدب الشعبي ولألوان الأدب الفارسي وما وراء فارس من بلاد الشرق الأقصى التى استوعبها الأدب العربى الفولكلورى سيساعدنا على فهم الموقف . فالحكايات الفولكلورية أو الشعبية باللغة العربية الدارجة كانت موجودة منذ الجاهلية ، ويدور معظمها حول الأبطال الشجعان والشخصيات التاريخية ، وإن كانت معظم مغامراتهم خيالية . ولكن النمط الأساسى لهذه الحكايات ظل كما هو ، مع إضافة المزيد من المغامرات إلى هؤلاء الأبطال على مر الأجيال .

وهى حكايات حفظها التراث الشفوى من جيل إلى جيل : وشعبيتها وشهرتها تتجاوز فى البلاد العربية شهرة وشعبية ألف ليلة وليلة[١] . فالعامة يعرفونها ، ويروونها لأولادهم ، كما تروى فى الغرب حكاية سندريلا . وجرت العادة أن ينشد الرواة هذه الحكايات فى الساحات العامة وفى المقاهى لإمتاع الجماهير ، وأحياناً تعد من وسائل الاحتفالات فى المناسبات الدينية كالموالد ، وفى المناسبات الاجتماعية كالاحتفال بالزواج أو الختان أو ولادة الأبناء . ويجلس الراوى على دكة وينشر القصة على الربابة ، وينصت له الجمهور وهم يدخنون الجوزة أو السجائر ويشربون الشاى[٢] ؛ ويتفنن الراوى فى الإنشاد ، والحماسة ، والتمثيل ، والإيماءات الدرامية ، فتنتقل المشاعر الحارة إلى السامعين . وبذلك تكون القصة أو الحكاية الشعبية جامعة بين السرد والدراما ، كما أنها جامعة بين النثر والشعر [٣] . وإن كان هذا الشعر يخرج أحياناً عن قواعد النظم ، مما جعل العلماء والباحثين يقولون إن النقل الشفوى كان مشوباً بالتشويه .

وأشهر الحكايات الشعبية قصة عنترة العبسى ، الذى كان من أبطال الجاهلية ؛ وكان أسود اللون ، ولد عبداً لأن أمه كانت جارية ، وإن كان أبوه سيد القبيلة ؛ فإنه رفض الاعتراف به . وافتتن عنترة بابنة عمه عبلة ، ورفض عمه مصاهرته . بيد أن عنترة اكتسب بشجاعته فى القتال شهرة مدوية ، وصار فارس قبيلة بنى عبس وحاميها ، الذى أنقذها من هزيمة منكرة عندما أغار عليها أعداؤها الأشداء وارتفع صوته بالقصائد الجياد متغنياً بشجاعته وبحبه لعبلة . وأخيراً اعترف أبوه به وتزوج عبلة ابنة عمه . وقصته الشعبية تصور حبه وتصور وقائعه القتالية ، وقد عمل فيها الخيال الشعبى عمله . وفى رأى الناقد فاروق خورشيد أن الحكايات الشعبية ليست مجرد حكايات للترفيه ، بل هى أيضاً مرآة أفكار الشعب وحكمته [٤] . وهى ذات هدف ؛ فقصة عنترة مثلا تحلل مشكلة الرق فى الجاهلية[٥] . وفضلا عن هذا تبين القصة أن الشرف أو النبل ليس مصدره الحسب والنسب ، بل عظمة

الشخصية والسجايا[٦] : ولذا يرى فاروق خورشيد أن جميع الحكايات الشعبية يجب أن تؤخذ مأخذ الجد ، لأنها تعكس بيئة القصة وتساعدنا على فهم الناس الذين كانوا يعيشون فى ذلك الزمن التاريخى ، وتوضح مشكلاتهم الاجتماعية[٧] :

ولذا نجد بعض الخبراء يعارضون إدراج الحكايات الشعبية فى الأدب ، لأنها لا تخضع للقواعد الأدبية ، فى حين يقول آخرون منهم بإصرار — مثل فاروق خورشيد — إن الحكايات «يجب أن تدرج بين الأعمال الكبرى للأدب الكلاسى» لأن القواعد الأدبية معروف أنها تتغير لتلائم المطالب الأدبية المتنوعة[٨] . وهذا الفريق الأخير من الخبراء لا يعدون العامية العربية سوقية أو جديرة بالازدراء ، بل يعدونها —على العكس من ذلك — اللغة التى تمثل الشعب . ويرون أن الأدب الكلاسى الفصيح يعكس أدب الصفوة المثقفة على مر القرون ، فى حين يعبر الأدب الفولكلورى باللغة العامية عن الجماهير ، لأنه مرآتها .

ألف ليلة وليلة

كانت بلاد فارس من بين الأقطار التى شملها الفتح الإسلامى بعد وفاة النبى صلى الله عليه وسلم . وبرز التأثير الفارسى على الخصوص فى عهد الدولة العباسية ، وكانت الدولة الأموية من قبلها قد حكمت الإمبراطورية الإسلامية من حوالى سنة ٦٦٠م إلى حوالى سنة ٧٤٥م[٩] وفى أواخر عهدها بدأت حركة العباسيين فى العراق . وكانت دعامتها الكبرى من الفرس . وبانتصارهم أقاموا دولتهم وحكموا الإمبراطورية من عاصمتهم الجديدة بغداد ، وصار للفرس باع كبير فى سياسة الحكم . وتعد الدولة العباسية ذروة ازدهار الحضارة الإسلامية فى العلوم والأدب على السواء . ونشطت حركة الترجمة ، فشملت بالطبع كتباً فارسية هامة ، ومن أشهرها « كليلة ودمنة » ، وهو كتاب حكمة ومواعظ خلقية فى قالب الأساطير . وكذلك تسربت إلى العقل العربى الحكايات الشعبية الفارسية ، وأشهر نماذج لها هو « ألف ليلة وليلة » .

وألف ليلة مجموعة من حكايات الجن والحب والمغامرة : وقد تحير الخبراء فى تحديد أصلها ومصدرها . و يعتقدون أنها ثمرة ثلاث طبقات من القصص ، الأولى منها فارسية أساساً ومتأثرة إلى حد بعيد بالتراث الهندى الشعبي . والثانية حكايات أضيفت فى أثناء الدولة العباسية ، والثالثة والأخيرة نبعت من مصر فى أثناء حكم المماليك (فيما بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر للميلاد)[١٠] .

ولم يزل الباحثون فى حيرة إلى اليوم فى أمر مؤلف ألف ليلة وليلة ، والمفروض أنها مجموعة من القصص التى تناقلها الناس شفاهاً ، ومن نصوص مكتوبة كانت تضاف إليها باستمرار حكايات شفوية . وتراكمت القصص بعد تدوينها ، وكان جامعوها إما مؤلفين لبعضها أو رواة . وكانت الحكايات أحياناً تتعرض للتعديل مع السرد ، أو الجمع ، أو الترجمة ، وتتعرض للتوسع فيها وإعادة صياغتها لتلائم البيئات المحلية المتباينة[١١] .

ويذهب « أو ستروب » فى مقاله عن ألف ليلة وليلة إلى أن أصل حكايات الجن الفارسية فيها هو كتاب « هزار فسانه » . كما أن المضمون والهيكل العام والمنهج لا شك فى تأثرها بالأدب الهندى . وطريقة إطالة الحكايات تذكرنا بالأساليب الأدبية الهندية ، وكما كانت شهر زاد تخترع الحكايات لكسب الوقت وإطالة حياتها ، كذلك كان الرواة المزعومون لقصص ألف ليلة وليلة يفعلون . ويشعر « أوستروب » أن تراثاً آخر كان له أثره فى ربط القصص بعضها ببعض ، فهكذا تجرى الأمور فى الكتب الهندية الشعبية عادة . « إياك أن تصنع كذا وكذا وإلا حدث لك ما حدث لفلان » . . . فيسأل محدثه : « وكيف كان ذلك ؟ » فيسرد عليه الراوى القصة[١٢] . وهناك طريقة أخرى لربط القصص هى عبارة « وكذلك يقال أو يقولون . . . » ، وهى طريقة تستخدم باستمرار فى الحكايات العربية[١٣] .

أما وقد أشرنا بإيجاز إلى بعض وجوه التأثيرات الفارسية والهندية ، فننتقل إلى الطبقة الثانية من ألف ليلة وليلة ، التى تصور أيام العباسيين المجيدة . حيث نجد نحو

خمسين قصة تدور حول عهد هارون الرشيد وبطانته الزاهر[١٤] . وفى تلك الفترة ظفرت هذه الحكايات بشهرة كبيرة حتى بين المتعلمين . ويعتقد الخبراء أن ألف ليلة وليلة لم يكن أصلها حكايات فولكلورية؛ لأن هذه الحكايات تتجاوز تكنياً قدرات الرواة . وقد أدى هذا إلى القول بأن بعض المتعلمين البغداديين والكتاب المصريين قد أسهموا فى صياغتها[١٥] .

أما الطبقة الثالثة فحكايات مصرية شعبية كما أنها تنطوى على تمجيد أبطال من قبيل الظاهر بيبرس ، السلطان المملوكى :

وقد تناولت ألف ليلة وليلة هنا بإيجاز لأحيط القارئ علماً بجانب من الأدب الشعبي المصرى الذى أثر فى كبار الكتاب والمؤلفين الدراميين فى القرن العشرين . أما الآن فيجمل بنا أن نعود إلى عناصر الدراما التى ظلت موجودة بمصر قروناً طويلة قبل العصر الحاضر ، ولذا سيكون اهتمامنا الآن موجهاً إلى مسرحيات خيال الظل .

خيال الظل

مسرح الدمى ينقسم إلى ثلاثة أنواع : مسرحيات (ماريونيت) عرائس الأسلاك، ومسرحيات عرائس اليد، ومسرحيات خيال الظل[١٦] . ويبدو أن مصر عرفت مسرح العرائس (ماريونيت) منذ أيام هيرودوت الذى يروى لنا أنه شهد بعض عروضها فى أثناء رحلته فى مصر ، أما مسرحيات خيال الظل، التى يرجع أصلها إلى بلاد الصين فالمظنون أنها تسللت إلى الشرق الأوسط فى أوائل عهد الفتوح الإسلامية بآسيا . وهناك من يقولون إن العرب اقتبسوها فى أثناء تبادلهم التجارى والصناعى مع الآسيويين تحت حكم العباسيين . وهناك رأى ثالث يذهب إلى أن الأتراك جاءوا بخيال الظل إلى الشرق الأدنى حوالى القرن الثانى عشر أو الثالث عشر الميلادى[١٧] . وأياً كان الرأى الصحيح ، فأول بادرة لخيال الظل ظهرت حوالى القرن الثانى عشر عندما عرضت ألعابه أمام صلاح الدين[١٨] .

فالأتراك أول من طور خيال الظل وجعلوا منه فناً رفيعاً عندما أقام العثمانيون إمبراطوريتهم فى القرن الثالث عشر . فبعد أن غزوا بلاد فارس ، وسوريا ، ومصر ، وبلاد العرب ، واليمن ، وشمال أفريقيا ، أعلنت القبائل التركية أنها حاكمة وحامية العالم الإسلامى[١٩] . وصارت عاصمتهم القسطنطينية حاضرة الدولة الجديدة السياسية والثقافية والاجتماعية ، وازدهرت المدينة واجتذبت جميع المثقفين والفنانين والصناع المهرة فى سائر أنحاء الإمبراطورية . بيد أن حياتها الثقافية والفكرية لم تصل قط إلى مستوى بغداد القديم ، لأن الأتراك كان اهتمامهم بالمال الذى كانوا يجمعونه من ولاياتهم أعظم بكثير من اهتمامهم بالعلوم والفنون[٢٠] .

وكانت مسرحيات خيال الظل لوناً من الفنون ازدهر وتطور وصارت له شعبية كبيرة[٢١] . وفضلا عن أصلها الآسيوى ، كانت هذه المسرحيات متأثرة بعروض المحاكاة التى يقوم بها المداح (وهو القصاص أو الراوية التركى) وبالأورطة أوينو ، وهى مسرحيات ارتجالية تشبه الملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) التى يؤديها الممثلون فى الساحات العامة (الميادين) . ويؤمن « لاندو » أن هناك تأثيراً أولياً لابد أن يكون مصدره الروابط التجارية بين تركيا والبندقية وجنوة . وهذه العناصر كلها لابد أنها كانت ذات تأثير قوى فى القراقوز أو خيال الظل التركى ، الذى صار المشهد الشعبى فى البلاد[٢٢] .

والشخصيتان الرئيسيتان فى هذه المسرحيات هى « قراقوز » و« حاجى واد » وقراقوز باللغة التركية معناها « ذو العيون السود » إشارة إلى الغجر ، لأن العروض الأولى كانت عروضهم . فى حين كان قراقوز يمثل الفلاح الأمى « اللخمة » الساذج فى الظاهر ، ولكنه فى الحقيقة حاضر البديهة وماكر ، كان حاجى واد يمثل الشريف المثقف المتكلف الدعى . والمفارقة بينهما هائلة ومن شأنها أن تخلق الجانب المضحك فى المسرحية ؛ وغدا قراقوز بطلا لدى الجماهير بنكاته وتلاعبه بالألفاظ وتورياته وسخريته وتهكمه بالمتحذلق حاجى واد[٢٣] .

وكان هذان يتناولان موضوعات منوعة ، وتساعدهما فى الغالب شخصيات أخرى فكهة وهازلة[٢٤] . وتستخدم مسرحيات الظل الكثير من الأساطير الشعبية مثل قصص ألف ليلة وليلة وحكايات الحب الفارسية . وكان قراقوز يهجو أيضاً الحكام ، ويسخر من سخافة الخزعبلات والخرافات الشائعة ، ويصور التقاليد الاجتماعية تصويراً كاريكاتورياً[٢٥] . وفى فولكلورياته عنصر من البذاءة ، والتكرار ، والعمل البدنى العنيف ، ولا يدل شيء من النصوص المطبوعة الحالية على الأصل القديم ، لأن كل عرض كان يتضمن نكاتاً ارتجالية جديدة ، وإضافة الدمى[٢٦] .

وقد أشرت هنا إلى خيال الظل التركى لما كان له من تأثير جسيم على عروض الدمى المصرية ، وعلى القراقوز المصرى الذى صيغ على الغرار التركى . ويذكر « ا . و . لين » فى وصفه للعروض الدرامية بمصر فى أوائل القرن التاسع عشر أن معظم مسرحيات خيال الظل كانت باللغة التركية[٢٧] . بيد أن هذا لم يدم طويلا ، وسرعان ما استقل خيال الظل وصارت له فردية مصرية تميل إلى نقد وهجاء الحياة المصرية . وسرعان ما صار القراقوز يعرض فى الأفراح والموالد وباحات الأسواق .

وليست مسرحيات القراقوز هى المسرحيات الوحيدة التى عرفتها مصر . فقبل التأثير التركى فى القرن الرابع عشر قام طبيب اسمه محمد بن دنياله بكتابة مسرحيات ظل فولكلورية أصيلة صحيحة . نعرف منها ثلاثاً ، أولها « طيف الخيال » (وتصف بطلا اسمه وصال ، تزوج عن طريق الخاطبة واكتشف بعد الزفاف أن عروسه شديدة القبح) والثانية « عجيب وغريب » (وهى تدل إما على اسمين لرجلين وإما إلى شخصيتهما وصفتهما) وأحدهما أفاق والآخر واعظ ، وباجتماعهما تحدث مغامرات مضحكة . والثالثة « المتيم » وتدور حول المنافسات الغرامية التى تفض باسكتشات لصراع الديكة[٢٨] .

المسرح الشعبي الارتجالي
أو الفصل المضحك

ونتنقل الآن إلى الفصل المضحك ، الذى كان يسمى بالعربية مسرح السامر . وهو أشهر ما يكون فى القرى ، وقد لازم الفلاح المصرى منذ نشأ ، ويؤدى فى الأفراح أو الاحتفال بالختان أو ولادة الأطفال أو للترفيه عن الفلاحين فى ليالى الصيف الدافئة . والفريق المسرحى يضم فرقة موسيقية وراقصة وعدداً من الممثلين الذين يرتجلون المسرحيات . ويرتدى الممثل زيًّا يلائم دوره ، ويغطى وجهه الدقيق أو الجبس : وبعد الموسيقى والرقص يشرع الممثلون فى أدائهم . وكما هو الحال فى المهارة الارتجالية « والأورطه اوينو » يكون هناك سيناريو موجز لحبكة المسرحية معروف مقدمًا . إلا أن الممثل يستخدم حريته التامة فى الحوار ، والمحاكاة ، والإحساس بالمشاركة بينه وبين الجمهور [٣٠] . فالارتجال إذن هو السمة الأساسية فى هذا النوع من المسرحية . والحبكات فيها مستمدة من الحياة اليومية فى الطرقات، وبهجو الحياة السياسية والاجتماعية فى القرى بصورة أساسية . وقد يذهب الممثلون فى هذا إلى حد تجسيد الأشخاص المحليين أو العموميين والسخرية المرة بهم . وبعد فصل واحد من هذا التمثيل الارتجالى يظهر الموسيقيون والراقصة مرة أخرى لتسلية الجمهور برهة وجيزة إلى أن يظهر الممثلون لأداء فصل آخر [٣١] . وهذا الإجراء يذكرنا بالملهاة الارتجالية (كوميديا دبلارته) التى كانت تقدم فواصل واسكتشات تهريجية بين الفصول [٣٢] .

ويحدثنا « لين » أيضًا عن هزليات أخرى (فارس) يسمونها « المحبظين » ، وكانت تؤدى فى المدن والساحات العامة ، أو الزفاف ، والختان ، وفى قصور الأثرياء من الأعيان . وكان الممثلون دائمًا رجالا يقومون بأدوار النساء . وموضوع هذه الهزليات أخلاقى وانتقادى ، يعالج فساد جباة الضرائب مثلا [٣٣] . وكثيراً ما يصاحبها غناء

ورقص من العوالم والغوازى ، على صورة تذكرنا بما كانت عليه الحفلات فى العصر الفرعونى[٣٤] . ويعلق « لين » على هذا التشابه ويذهب إلى أن الغوازى فى القرن التاسع عشر ربما كن من سليلات جداتهن وشبيهاتهن أيام الفراعنة[٣٥] .

ويمكن تلخيص المسرح الشعبي بما وصفه به « ادوارد أولورث : بأنه أساساً تمثيل مصحك وبذىء ومرتجل ، ويتكون من مجموعة بسيطة ، وموقف إجمالى ، وشخصيات وأعمال مستمدة من الحياة اليومية ، يتصرف فيها ممثلون هواة يستخدمون الكلام والإيماء وحركات الوجه ، فى حالة مشاركة فعالة بينهم وبين الجمهور[٣٦] . ويندرج تحت هذا التعريف مسرح الدمى ، والقراقوز ، والأورطه اوينو ، والفصل الارتجالى ، والمداح .

وقد بينت هذه المناقشة أن الدراما الشعبية لم توجد على امتداد القرون فحسب ، بل إن أدباً فولكلوريًّا جديراً بالاعتبار لم يكف عن التطور . فقد كانت للجماهير دائماً دراما وأدب خاصان بهما »

وسيساعدنا هذا البيان للأدب الفولكلورى فى تحليلنا لأصول الكتابة المسرحية الحديثة ، وعلى الأخص لمسرحيات يوسف إدريس ، لأنها ذات جذور عميقة فى الأدب الذى ناقشناه آنفاً .

ولنتجه الآن إلى النظر فى القرن التاسع عشر وولادة الدراما الحديثة :

الفصل الثالث

العصر الحديث (١٨٥٠ – ١٩٣٠)

الترجمة والابتكار

اتصلت مصر بالحضارة الأوروبية فى أثناء الحملة الفرنسية ثم تحت حكم محمد على ، وترتب على هذا تغير وجه الشرق الأوسط إلى الأبد، فقد تكفل التعليم والمطبعة ونشاط الإرساليات بتقديم الثقافة الغربية إلى العالم العربى ، وحدثت نهضة بعثت الأدب العربى وجددته . وكان المسرح العربى من ثمار هذه اليقظة العامة :

ويقول النقاد إن « مارون نقاش » (١٨١٧ – ١٨٥٥) أول من عالج الدراما :
وقد ولد مارون فى لبنان وتعلم التركية والفرنسية والإيطالية فى شبابه ، وفى سن الثانية عشرة كان قد أتقن الموسيقى الشرقية ونظم الشعر . وبرغم تعلقه بالفن ، درس مسلك الدفاتر وصار عضواً فى الغرفة التجارية ببيروت . واضطرته أعماله للسفر فى أنحاء سوربا . وفى سنة ١٨٤٦ ذهب فى رحلة إلى القاهرة والإسكندرية وإيطاليا [1] .
وفى أثناء إقامته فى إيطاليا تعرف إلى ألوان متنوعة من الفنون وحضر عروضاً للدراما ، والملهاة ، والأوبرا [2] . ولما عاد نقاش إلى بيروت اقتبس رواية البخيل لموليير باللغة العربية ،وكوّن فرقته المسرحية الخاصة . ودفعته هوايته للتذوق الموسيقى أن يقتبسها شعراً، ويحولها إلى أوبريت ضاحكة . وقد اعترف نقاش بحبه للأوبرا ، وتنبأ بأنها ستكون أحب ألوان المسرح إلى الأقطار الناطقة بالعربية وأكثرها ذيوعاً . ونجد هذه الآراء صراحة فى مقدمته للبخيل ، مؤكداً . أن ما دفعه إلى اتخاذ لون الأوبرا ، أنه أحب إليه ، وأنه أفخم وأمتع ، وأنه من جهة أخرى سيكون هو الأثير عند قومه (العرب) [3] .

ومع أن البخيل « اقتباس » إلا أن النقاد يعدونها أول مسرحية عربية : ويقول

غنيمى هلال إن العنصر الموسيقى والجوقة (الكورس) يجعلان من تلك الملهاة عملا تام الأصالة[٤] . ويقول « لاندو » إن هاتين السمتين اقتضتا تحوير الحبكة لتوافق الجمهور المحلى . وصار تعريب أسماء الشخصيات واستبعاد الممثلات من أداء أدوار النساء من صفات الأدب العربى إلى أمد طويل[٥] .

وفى نهاية سنة ١٨٤٧ ، تم أول عرض للبخيل فى بيت نقاش نفسه ، على يد فرقته التى كانت مكونة من أفراد أسرته وحدهم[٦] . وحضر هذا العرض – فضلا عن الجمهور العادى – نفر من الموظفين والصحفيين . وبعد ذلك أضاف نقاش إلى منزله قاعة خاصة عرضت فيها روايات مسرحية أخرى ، منها مسرحيته الثانية « أبو الحسن المغفل » . . . وقيل إنها اقتباس من رواية « الطائش » لموليير . ولكن موضوعها الأساسى موجود فى حكاية النائم واليقظان ، وهى من حكايات ألف ليلة وليلة . وهى قصة رجل بسيط يحلم بأن يصبح حاكما ولو ليوم واحد كى يصلح بنى وطنه ويجد حلولا لمشكلاتهم . وسمع هارون الرشيد بأمر هذا الرجل ، فحقق له حلمه ، وتم تخدير الرجل ونقل إلى القصر ، فلما أفاق من التخدير وجد نفسه الخليفة ! وما إن اطمأن إلى أنه صار الحاكم الناهى الآمر ، حتى نسى وعوده وأحلامه واندفع يستمتع بملذات وضعه الجديد . والمسرحية مكتوبة بالنثر والشعر ، وتتخللها الموسيقى . ويقول « موسى » إن هذه المسرحية الثانية أقل قيمة من البخيل ، فالحوار مسرف الطول ، وبعض الشخصيات والأحداث لا لزوم لها[٧] .

والمسرحية الثالثة والأخيرة لمارون نقاش اقتباس من رواية طرطوف لموليير ، وقد أطلق عليها اسم « الحسود » ، وهى – مثل النائم واليقظان – أوبرا ضاحكة مكتوبة بالنثر والشعر[٨] .

وسواء بالترجمة أو الاقتباس ، فقد شق نقاش بلا شك بمسرحياته الطريق أمام الدراما العربية الحديثة . ومن سوء الطالع أنه مات صغير السن ، وتولى ابن أخيه سليم نقاش المسئولية عن الفرقة ، وواجهته معارضة دينية قوية ، فقرر الرحيل إلى مصر

حيث كان الخديو إسماعيل يشجع كل أنواع الفنون والترجمات . وفى مصر قام سليم نقاش — بمعاونة « أديب إسحق » بترجمة واقتباس مسرحيات مثل أندروماك وفيلر لراسين ، وهوراس لكورنى وزينوبيا لأوينياك. بيد أن هذه الاقتباسات لم تكن موفقة للفرق بين الجمهور فى مصر وسوريا ، وهو فرق لم يتنبه له المترجمان السوريان ولم يدخلاه فى حسابهما[٩] .

يعقوب صنوع (١٨٣٩ — ١٩١٢)

(أول مؤلف للمسرح المصرى الصحيح)

تعلم يعقوب صنوع اللغتين العربية والعبرية ، وبعث إلى إيطاليا وهو فى سن الثالثة عشرة ، حيث قضى ثلاث سنين فى الدراسة ، وكان تمكنه من اللغات الشرقية والأوربية عظيماً ، سواء فى التركية أو الإنجليزية أو الفرنسية أو الإيطالية والألمانية والأسبانية والروسية . وكان واسع الاطلاع فى الفنون والآداب . وكان اهتمامه أساساً بالسياسة ، فعمل بالصحافة ، مستخدماً لهجة ساخرة لاذعة فى مهاجمة العيوب السياسية والاجتماعية المختلفة ، ثم تحول إلى كتابة المسرحيات ، وإن لم يهجر الصحافة قط ، فأخرج نحواً من ٣٢ مسرحية عربية وعرضاً بخيال الظل .

ودراما صنوع تركز على الملهاة الهجائية الساخرة ، وبرغم ضخامة عدد المسرحيات التى كتبها ، لم يكتب البقاء إلا لاثنتين ، هما : « موليير مصر وما يقاسيه » التى نشرت فى بيروت سنة ١٩١٢ ، و « الأميرة الإسكندرانية » التى نشرها جاك باربييه فى سنة ١٨٧٥[١٠] . أما المسرحيات الأخرى فلم ينشر منها إلا عناوينها وحبكاتها فى مجلات شتى[١١] . ولكن «أنور لوقا» يؤكد أن كثيراً من مسرحياته القصيرة التى كان المظنون أنها أجزاء من عمل واحد ، إنما هى فى الحقيقة مسرحيات مستقلة[١٢] .

ومسرحياته — شأنها شأن صحافته — كان هدفها تسخيف وهجاء المجتمع المصرى

وساسته : ففى مسرحية له عن تعدد الزوجات يصور تصويراً هازلا ساخراً أولئك المصريين الذين لهم أكثر من زوجة، فالمسرحية بحث أو مقالة فى تعدد الزوجات، تبرز أن الإسلام لم يشجع قط تعدد الزوجات إلا فى حالات قليلة خاصة، وقد أذهلت معظم المشاهدين جرأته . وفى مسرحيته « غزوة رأس الطور » يهاجم زهو وخيلاء من يعشق استلفات الأنظار . وفى مسرحيته » شيخ البلد » ينصح صنوع المصريين ألا يزوجوا بناتهم لأول خاطب بلا تمييز، وفى مسرحيته « زوجة الأب » يسخر من الشيخ الذى يتزوج فتاة فى مثل سن ابنته[١٣] . فقد كان هدف صنوع الكبير أن يفتح آفاقاً جديدة أمام مواطنيه، وأن يعلمهم تحليل ونقد أنفسهم . مما يؤدى إلى تغيير وجه الحياة فى مصر الحديثة[١٤] .

وقد أنشأ صنوع فرقته المسرحية الخاصة لتقديم مسرحياته، وتولى تدريبها بنفسه، وبعد ذلك اتصل بأصدقائه فى القصر، وحصل على إذن باستخدام قاعة الأزبكية مسرحاً لعرضه الأول الذى حضره الأمراء والوزراء، وسرعان ما ذاعت شهرة صنوع، حتى إن الخديو إسماعيل نفسه طلب عرض مسرحياته فى القصر، وأطلق عليه «موليير مصر » . وقد اندمج الجمهور مع مسرح صنوع بسبب موضوعاته المحلية التى عالجها بالعامية المصرية، وضمنها أغانى شعبية، ولما حظى صنوع بهذا النجاح بحث عن فتاتين فقيرتين حسناوين ليدربهما على التمثيل فى مسرحه، ولأول مرة ظهرت النساء على خشبة المسرح المصرى[١٥] . وبعد سنتين من النجاح المتواصل قدم مسرحيته « الوطن والحرية » التى سخر فيها من فساد القصر، مما أثار عليه غضب إسماعيل فأغلق مسرحه . والحقيقة أن حنق إسماعيل على صنوع جاء نتيجة التحريض الطويل، والسعاية من جانب الجماعات ذات المصلحة وموظفى الحكومة والأعيان وذوى النفوذ الذين أسخطهم ما تنطوى عليه مسرحياته من نقد لاذع للمجتمع وأوضاعه[١٦] . ونفى صنوع إلى فرنسا، حيث واصل كتابة « مسرحياته اللاذعة » التى كانت تطبع فى باريس، وتلقى ذيوعاً حتى فى مصر[١٧] .

ولقد شق صنوع بمسرحه المصرى الصحيح والشعبى الذائع طرقاً جديدة للمسرح العربى ، فلأول مرة يعالج هذا المسرح موضوعات عادية عامة ، وباللغة الدراجة ، واستطاعت الملهاة (الكوميديا) أن تسهم بنجاح فى تطور المسرح المصرى . . .
وبتشجيع إسماعيل ظهرت فرق مسرحية أخرى .

سلامة حجازى

والفرقة التى تستحق التنويه بإيجاز هى فرقة الشيخ سلامة حجازى (١٨٥٥–١٩١٧) . وقد تدرب حجازى على قراءة القرآن ، ثم شرع وهو فى سن صغيرة جداً ينشد الأغانى الشعبية .. ومع ذيوع شهرته قرر تكوين فرقة خاصة به لتقديم مسرحيات أصيلة ومقتبسة ، منها « روميو وجولييت » و « هاملت » و« زينوبيا » و« اللص الشريف » و « الحب والانتقام » و « صلاح الدين » و « غيرة النساء »[١٨] . . ولم يكن سلامة حجازى ممثلا حقيقياً ، ولكنه كان ذا صوت رخيم ، فعرف كيف يسحر سامعيه بالموسيقى والأغانى التى صارت محور مسرحه [١٩] . وكما تنبأ مارون نقاش من قبل، صارت المسرحيات الموسيقية أحب ألوان المسرح إلى المصريين[٢٠] .

جورج أبيض

وكان الخديو عباس حلمى الثانى قد بعث بجورج أبيض إلى باريس ليدرس الفن المسرحى على الممثل الشهير سيلفان ، ووقف جهوده على المسرحيات الكلاسية أساساً – على عكس سلامة حجازى . وبعد تكوين فرقته ، قدم جورج أبيض ترجمات دقيقة لتراجيديات« أوديب ملكاً » لسوفوكليس، و« عطيل » و «ماكبث» لشكسبير ، و« شارل الخامس » و« لويس الحادى عشر» لديلافنى . وحظى فى البداية بشهرة وإقبال ، ولكنه مالبث أن فقدهما لأن الجمهور لم يكن قد أعد بعد لتقبل التراجيديات الكلاسية ، بل كانت الأغلبية تفضل الكوميديا والمسرحيات

الموسيقية . ويقال أيضاً إن تمثيله المتكلف كان من أسباب إخفاقه . ويذهب الناقد « نجم » إلى أن السبب الحقيقي فى إخفاقه أنه لم يفطن إلى انتقال المسرح الفرنسى من الرومانسية الخطابية العاطفية إلى الواقعية العميقة ، مما أدى به إلى التمثيل الرومانسى السطحى[٢١] . وعلى العكس من هذا يرى رشدى صالح أن جورج أبيض ممثل عظيم لم يكن الجمهور المصرى العريض مستعداً لتقبله ، لميل هذا الجمهور إلى الترفيه الكوميدى والموسيقى دون غيرهما[٢٢] ومهما يكن من شيء فلا مفر من الإقرار بأن المسرح المصرى يدين بالشيء الكثير لجورج أبيض ، لأنه هو الذى أدخل إليه المسرحيات الكلاسية الجادة بقيمها التكنية والفنية ، واعتمد على ترجمات دقيقة للمسرحيات الأجنبية[٢٣] .

نجيب الريحانى (١٨٩١ — ١٩٤٩)

ولنجيب الريحانى أهمية كبيرة فى المسرح العربى . وكان نجيب منذ حداثته يقدس الدراما ، ولاسيما الكتاب من طراز موليير ولافونتين وهيجو ، وكذلك المتنبى وأبو العلاء المعرى . وفى سن السادسة عشرة سنحت له فرصة رؤية « مونيه سولى » و « لوسيان جيترى » و« ساره برنار » يمثلون على خشبة المسرح فى مصر[٢٤] . وفى سنة ١٩١٤ انضم إلى فرقة جورج أبيض فترة من الوقت ، ثم إلى فرقة الشيخ سلامة حجازى . وفى أثناء الحرب العالمية الأولى مثل فى الكباريهات مسرحيات قصيرة من نوع « الفرانكو آراب » ، لم تكن سوى فصول مضحكة بلغة تختلط فيها الفرنسية بالعربية ، وتذكرنا بروايات « الفصل المضحك والملهاة الارتجالية » (كوميديا ديلارته) : ولكن هذه العروض كانت جيدة الإخراج ، وأحب للجمهور مما كان يتوقع نجيب ، ومنها ولدت شخصية « كشكش بك » فيما بعد ، التى وصلت إلى الخلود لدى الجمهور المصرى[٢٥] . ويصف لاندو كشكش بك بأنه « عمدة قرية من قرى مصر ، يخوض مغامرات عاثرة ، وطريقته فى الكلام باللهجة العامية تعكس الروح المصرية التى

يتمتع بها المصرى البسيط فى كل أمور الحياة ، ونظرته إلى أحداث العالم ، وشئون الدولة ، والأوضاع الاجتماعية والأخلاقية[٢٦] .

ولكن فودفيلات كشكش بك فى فترة عمله فى الكباريهات كانت فى طور البساطة ، بل السذاجة ، وكانت مغامراته قصيرة ، ومتأثرة جداً بالمسرحيات الفولكلورية والهزلية (فارس) التهريجية التى كانت تعرض فى طرقات القاهرة فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين[٢٧] .

وترك الريحانى الكباريهات ، وكوّن فرقته الخاصة التى قدمت مسرحيات مقتبسة من مارسيل بانيول وموليير . وسرعان ما تلى ذلك ابتكاراته الأصيلة . فقد كان الريحانى يصبو إلى تحرير المسرح من المسرحيات المترجمة والمقتبسة ، ولذا قدم كوميديات تعكس المجتمع المصرى بانحرافاته ، رامياً من وراء ذلك إلى الإصلاح[٢٨] . ولما كان ذهنه خالياً من فلسفة محددة ، فقد حاول خلق كوميديات تثير النقد . فتهكم وسخر من المشكلات الاجتماعية ، ليدفع الجمهور إلى الانفعال بها ، ومناقشة ما يراه على المسرح ، ومحاولة العثور على حل لها .

وكانت أفكار معظم مسرحيات الريحانى من تفكيره الخاص ، ولكنه عمل بالاشتراك الوثيق مع اثنين من المؤلفين المسرحيين ، هما « أمين صدقى » أحياناً ، و « بديع خيرى » غالباً[٢٩] . فكتب له بديع خيرى فودفيلات كشكش بك وكوميديات اجتماعية أخرى . ومن أبرزها « حسن ومرقص وكوهين » التى صارت من أحب مسرحياته لدى جمهوره على اختلاف أديانه : وكان « حسن » هو المسلم الوسيم المثقف الأنيق الواثق ، ولكنه لم يكن يحسن شيئاً سوى كسب مودة الناس وصداقتهم ، وإنشاء علاقات حسنة مع الحكومة ، أما « كوهين » فهو المالى المحافظ الحريص الذى كان أمين خزانة الشركة التى يعمل بها حسن . وأما « مرقص » فهو العضو الثالث فى هذه الشركة ، وهو قبطى زرى الملبس عملى التفكير حسن التصرف ،

مما أدى إلى نجاح الشركة . وكلما مهد مرقص الأمور لحسن أجاد حسن إتمام الصفقة . وكلما احتاج مرقص إلى تمويل أقنع كوهين بذلك وحصل منه على ما يريد، ولكن حسن وكوهين لم يكن يتسنى لهما عمل شيء بدون استشارة مرقص[٣٠] .

ولذا يعد الريحاني الآن والد الفودفيل المصرى والكوميديا الاجتماعية . ولمسرحياته مذاق مسرحيات خيال الظل الارتجالية ، ولكنه فى الوقت نفسه كان يرمى إلى الكمال المسرحى من الاحتفاظ بالفكاهة المحلية، مما أثمر مسرحياته الفكاهية الاجتماعية التى تجتذب حشوداً من النظارة حتى اليوم .

* * *

وإلى جانب الكوميديات ، و(الفارس) ، والمنوعات الهزلية (بيرلسك) والتراجيديات الكلاسية وجدت المسرحيات التاريخية التى تصور العصر الفرعونى أو أمجاد الإسلام ، طريقها إلى خشبة المسرح[٣١] . واشتهرت الدرامات السياسية التى تهاجم الاستعمار والمستعمر . وممن يجدر ذكره فى هذ الشأن الصحفى « عبد الله نديم » ومسرحيته « الوطن » و « العرب » . وثمة صحفى آخر خلد حادثة دنشواى بمسرحية تصور تلك المذبحة التى ارتكبها الإنجليز فى قرية دنشواى المصرية[٣٢] .

والنوع الثالث الذى لاقى شهرة فى مصر هو « الميلودراما » ، ومعظم مسرحياته المتأثرة بالميلودرامات الفرنسية والإيطالية من وضع « يوسف وهبى » ، وهو ممثل وصاحب فرقة ، وليست لهذه المسرحيات قيمة أدبية كبيرة ، ولكنها اجتذبت جمهوراً عريضاً وأثرت فى مشاعره[٣٣] .

أحمد شوقى (١٨٦٨ – ١٩٣٢)

ونوجه اهتمامنا الآن إلى طائفة من الكتاب المسرحيين فى أوائل القرن العشرين لم يزل أثرهم ملموساً إلى يومنا هذا . وأول هؤلاء « أحمد شوقى » الذى ينحدر من سلالة تركية وعربية ، والذى ذهب إلى باريس للدراسة مدة عامين ، حتى تعلم

الحقوق واتصل بالدوائر الأدبية ، وعاد إلى مصر وعين بالقصر الخديوى — الذى كانت لأسرته صلة به منذ عهد إسماعيل « ولقد ولدت بباب إسماعيل » على حد تعبيره في بعض قصائده . وشجعه الخديو عباس الثانى على مواصلة إنتاجه الأدبى وصار شاعر الأمير ، وعند عزل الخديو فى بداية الحرب العالمية الأولى، نفاه الإنجليز إلى إسبانيا ، وحينما عاد من المنفى احتفت به الدوائر الأدبية ، ونودى به أميراً للشعراء[٣٤] وشعره موسيقى يطرب له السامع ، ويعد من أروع نماذج الشعر العربى . ويذهب « فيت » إلى أنه أعظم شاعر منذ عصر المتنبى[٣٥] ولئن كانت مسرحياته أقل مستوى من قصائده ، إلا أنها لم تزل إسهاماً هاماً فى المسرح العربى .

وجميع مسرحياته تاريخية — ماعدا مسرحية واحدة كوميدية . وأولى هذه المسرحيات « على بك الكبير » وتجرى أحداثها فى عهد محمد على . وكان على بك قد اشترى جارية اسمها آمال وأحبها ، وكانت آمال موزعة القلب بين حبها لعلى بك وبين ميلها إلى مراد بك بن على بك بالتبنى . وتنتهى المسرحية بوفاة على بك واكتشاف آمال أنها أخت مراد بك .

وفى مسرحيته الثانية « مجنون ليلى » ، يروى مأساة حب قيسى وليلى فى الجزيرة العربية على عهد بنى أمية ، وكيف جن قيس لفرط حبه ابنة عمه ، وتغنى بهذا الحب فى قصائده التى سارت على كل لسان ، مما دعا عمه — والدها — إلى رفض تزويجه إياها ، احتراماً للعرف البدوى .

ومصرع كليوباترا ، مسرحيته الثالثة ، أشهر أعماله المسرحية وتمثل كليوباترا ملكة مثقفة ذكية عاشقة شديدة التعلق بوطنها مصر[٣٦] .

ولشوقى أيضاً تصويره الخاص لشخصية عنترة الفولكلورية . وكل هذه الأعمال شعر ، أما مسرحيته النثرية الوحيدة فهى « أميرة الأندلس » التى تتغنى بأمجاد العرب فى إسبانيا .

أما كوميديا شوقى الوحيدة فهى « الست هدى » : وهى كوميديا واقعية تصور مغامرات سيدة تتزوج وتطلق وتترمل عدة مرات . وتكتشف فى كل مرة أن أزواجها طامعون فى ثروتها . وفى حين يرى « لاندو » أن هذه المسرحية غير ذات أهمية ، نجد « سامى حنا » يعدها أنجح مسرحيات شوقى لأن الحوار فيها بلغة سهلة ، وفى متناول الجماهير [٣٧] .

وهذه المسرحيات تدلنا على ماللكاسيكيات الفرنسية من تأثير قوى عليه ، فالشعر فيها عمودى تقليدى ، وإن كان شوقى يغير القافية وينوع البحر فى الحوار الواحد ، مع مراعاة المؤلف للياقة والتصور التقليدى لسلطان القدر : وإلى جانب الحبكة الرئيسية نجد حبكات فرعية تمنع المشاهد من التركيز التام على الموضوع الأساسى . فمثلا نجد فى مصرع كليوباترا إلى جوار غرام الملكة ، قصة حب بين هيلانة وحابى :

ومعظم عمل هذا المؤلف ذاتى ورومانسى [٣٨] . وتطور الأحداث لا يصاحبه تطوير للشخصيات [٣٩] . كما يلاحظ أن هناك مفارقة شديدة بين شخصيات الدراما الواحدة ، ويرجع ذلك ــ فى رأى سامى حنا ــ إلى تأثير هيجو على شوقى . ففى مجنون ليلى مثلا نجد استقامة ليلى وعفتها تقابلان مقابلة تامة وبمفارقة واضحة تطرف قيس وجنونه . وكذلك يضعف المسرحيات كثرة الشخصيات والتفصيلات ، مما يحول دون التركيز على الخط الدرامى وتطوره . ويلاحظ أيضاً أن معظم مسرحياته جادة خالية من الفكاهة ، فنتج عن ذلك إخفاق شخصياته درامياً . ومع كثرة هذه النقائص ، نجد بلاغة شوقى ورشاقة أسلوبه وموسيقى شعره مبعث تعلق القراء به ، وإقبال الشعراء وكتاب المسرح على مطالعتها [٤٠] .

الفصل الرابع

المعاصرون (١٩٣٠ – ١٩٧٠)

توفيق الحكيم

« إلى يومنا هذا لا توجد دراما عربية ، بل توجد فقط دراما باللغة العربية . لأن جميع المسرحيات التي ظهرت في لغة محمد ، ليست إلا ترجمات ، وعلى أحسن الفروض ، تقليدات تحاكي الأعمال الأوربية »[1] .

هذا الذي يقوله الناقد « كبرت بريفر » ، يؤيده فيه باحثون معاصرون كثيرون يبغضون الأدب العربي ، ولاسيما الدراما العربية الحديثة .

والمؤلف المسرحي الذي بذل أعظم جهد في أوائل هذا القرن العشرين لنقض هذا الحكم هو « توفيق الحكيم » ، الذي غذى الفن الدرامي ، وجعله فرعاً هاماً ومستقلا من فروع الأدب العربي . وتكريماً لهذا الجهد أطلق على توفيق الحكيم اسم « والد المسرح » .

وهو مولود بالإسكندرية في شهر أكتوبر سنة ١٨٩٨ ، من أم تركية وأب مصري كان قاضياً ثم مستشاراً . وكانت حداثته محاطة بالحدب والرعاية[2] . وعندما ذهب إلى القاهرة لاستمام دراسته وجه اهتمامه على الخصوص إلى الدراما والسياسة . وكانت مصر في الفترة السابقة مباشرة على ثورة ١٩١٩ ، التي أدى إليها اعتقال سعد زغلول ، وما اتسمت به تلك الثورة من عداء عنيف للمحتلين البريطان . وشارك توفيق الحكيم في هذه المشاعر وعبر عنها في مسرحية « الضيف الثقيل » ، التي ترمز إلى رفض الاستعمار . وفي سنة ١٩٢٣ كتب مسرحية اجتماعية لفرقة عكاشة بعنوان « المرأة الجديدة » ، تصور معارضته لازدياد العطف على تحرير المرأة .

وبناء على طلب الفرقة كتب أيضاً مسرحية موسيقية بعنوان « على بابا » وتدل هذه الأعمال الثلاثة على أن توفيق الحكيم كان سائراً فى الاتجاه السائد للدراما المصرية يومئذ وهى مزيج من الهجاء الفولكلورى ، والملهاة ، والموسيقى[٣] .

وأفزع هذا الاتجاه أسرة الحكيم ، فقررت إرساله إلى فرنسا — بعد تخرجه فى مدرسة الحقوق بالقاهرة — كى يتم دراساته العليا فى القانون بباريس ، ولكنه خصص وقته هناك لقراءة الأدب ولا سيما المؤلفات المسرحية للكتاب الفرنسيين والأجانب ، أمثال شو وبيرانديلو وجيرودو وتشيكوف وجيد وكوكتو ، لمخالطة الأوساط الأدبية : ولما عاد إلى مصر قرر إيجاد مسرح مصرى أدبى وكتب مسرحيات عرض فيها فلسفات وتكنيات مختلفة للدراما .

مسرحيات الحكيم الذهنية

فكتب فى البداية ما يسميه مسرحياته الذهنية ، وإن كان « مندور » يرفض هذه التسمية لأنه يعتقد أنها تعنى خليطاً من الواقعية والرمزية على النحو الذى حدده شو وإبسن، وذلك المزيج لا يراه مندور منطبقاً على مسرحيات الحكيم . ويقرر مندور أن هذه المسرحيات ، المقول إنها قائمة على نظريات ذهنية بعيدة جداً عن واقع الحياة، ولذا فهى مسرحيات تجريدية[٤] وأهمها « أهل الكهف »، و« شهرزاد» و« سليمان الحكيم ، و « بيجماليون » و« أوديب » . ويرجع الحكيم فى هذه الأعمال إلى الأساطير الإغريقية (بالنسبة لأوديب وبيجماليون) وإلى المصادر الدينية (بالنسبة لسليمان الحكيم وأهل الكهف) ، وإلى الحكايات الشعبية (بالنسبة لشهر زاد) : وتتناول هذه المسرحيات أفكاراً مجردة أساساً مثل ثنائية الحياة والفن أو الخلود والموت أو الواقع والحقيقة . فالموضوع الأساسى فى « بيجماليون » مثلا هو علاقة الفن بالحياة ، فالمثال قد استطاع بمعاونة فينوس أن يبدع تمثالا دبت فيه الحياة ، وشيئاً

فشيئاً يكتسب تمثال المرأة الحى سمات بشرية ، ويفقد نقاءه المثالى الذى اتصف به جسدياً وخلقياً كعمل فنى . وخاب بذلك أمل الممثل فطلب من فينوس أن ترده رخاماً أصم ثم فى النهاية حطم التمثال . فالحياة أفسدت إلى الأبد تمثاله الرائع : ومعنى هذا أن الحياة فى نظر الحكيم تفسد الفن . وفى « أوديب » نجد أن الموضوع الأساسى هو العلاقة بين الحقيقة والواقع، والواقع عند الحكيم هو زواج أوديب بجوكاستا ، ثم تتضح الحقيقة وهى أنه إنما تزوج أمه بعد قتل أبيه(٥) ويوجه الحكيم بذلك السؤال التالى : ما هو الأهم فى الحياة : أن تعيش فى الواقع بدون البحث عن الحقيقة ، أم تبحث عن الحقيقة التى يمكن أن تدمر الفرد ؟ إن أديب الذى كان يعيش بسعادة تامة مع جوكاستا ينشد الحقيقة ، ولكنه ما إن يجدها حتى يحاول إنكارها ، ولذا يناشد جوكاستا أن تنسى الحقيقة التى تكشفت لهما ويقترح عليها أن يعيشا فى واقعهما السابق . ولكن الأوان كان قد فات ، وتدمر الحقيقة الجديدة الظافرة أوديب و وكاستا(٦) .

ومسرحية أهل الكهف تتناول رغبة الإنسان فى قهر الزمان للفرار من الفناء والوصول إلى الخلود ، ومنها نرى ثلاثة رجال ورابعهم كلبهم يخرجون من كهف بعد أن لبثوا فيه نياماً ثلثمائة سنة ، ليكتشفوا أن « الزمن » قد تركهم وراءه ، وأن عهداً جديداً قد بدأ . ويحاولون التكيف ، ولكنهم يخفقون فيقررون العودة إلى الكهف ، لأن الزمن قد دمرهم مرة أخرى .

ويتكرر هذا المعنى فى مسرحيتين أخريين غير ذهنيتين هما « مرحلة إلى الغد » و « لو عرف الشباب »(٧) . وفى الأولى منهما يسافر رجلان خمسمائة سنة فى المستقبل ، وفى الثانية يسترد رجل مسن شبابه . ويحاول هؤلاء جميعاً التكيف مع حياتهم الجديدة ، ولكنهم يخفقون ، ويخرج الحكيم من هذا بأن الزمن لا يقهر ، والخلود لا ينال ، لأنهما أبعد من متناول أيدينا . وإلى جوار فكرة الزمن ،

يشير توفيق الحكيم « المحافظ » إلى النتائج الخطيرة التى يمكن أن تنجم عن البحث العلمى والتقدم فيه .

وكان الحكيم لا يحبذ تمثيل مسرحياته الذهنية ، بحجة أن الأفكار المجردة والفلسفية لا يمكن مناقشتها على المسرح ، ولكنه قرر أخيراً أن مشاهد الفترة من ١٩٣٠ إلى سنة ١٩٤٥ لم يكن متأهباً لتقبل مسرحه التجريدى ، أما اليوم فالموقف مختلف ، لأن الجمهور الآن أرقى ثقافياً مما كان . وعرضت « رحلة إلى الفكر » و« لو عرف الشباب » وتقبلتهما الجماهير لأنهما أقل ذهنية أوتجريدا :

رواياته القصصية

وفى الوقت الذى كان فيه الحكيم يكتب هذه المسرحيات، كتب أيضاً روايات قصصية سياسية وتراجم حياة متأثرة بالرومانسية ، وهى «عودة الروح » التى تعكس رفض وضع مصر السياسى ، و « عصفور من الشرق » ، و «يوميات نائب فى الأرياف » ، والأولى منهما تعكس تجارب حياة الكاتب فى فرنسا ، والثانية تعكس السنوات الباكرة من عمله فى النيابة العامة فى الريف المصرى .

مسرحياته الأخرى

وبعد « المرأة الجديدة » توالت مسرحيات أخرى للحكيم تتناول الموضوع نفسه ، وهو المرأة . وكان فى رواياته القصصية قد سرد علاقاته العاثرة بالنساء فى فرنسا ، أما فى مسرحياته فالنساء موصوفات بأنهن سطحيات أنانيات وقاسيات : ولذا لقب «عدو المرأة » ومسرحيته « شهر زاد » مثال جيد لموقفه هذا من المرأة ، فالبطلة غامضة قاسية كالأرض التى هى رمز لها . ويقال إن موقفه فى أواسط الخمسينات تغير على أثر زواجه :

و « إيزيس» أول مسرحية له تصور الموقف الجديد . وقد رجع فيها إلى الأسطورة الفرعونية ، ويصف الربة بأنها زوجة وأم وفية محبة أنقذ إخلاصها حياة أحبائها الأعزاء . و« شمس النهار» مثل آخر من هذا الموقف، وتروى مغامرات شابة لديها رغبة محرقة فى بناء مجتمع أفضل ، ولذا رفضت الزواج من ثرى أو شريف واختارت شابًا مكافحًا أرادت أن تشاركه أعباء الحياة[٨] . فهذه المسرحية تعد أيضًا دراما اجتماعية ثورية تشجع المساواة والاشتراكية .

وينبنى على هذا أن الحكيم المؤلف المسرحى يؤيد ثورة عبد الناصر، وقد رأى فى سنة ١٩٥٢ أن واجبه تسجيل مساوئ وشرور الملكية ، وتبيان مزايا السبل الجديدة إلى الاشتراكية . وتعد مسرحية « الأيدى الناعمة » مسرحية سياسية اجتماعية نموذجية ، وفيها نرى أرستقراطيًا يحاول مستميتًا أن يتشبث بتقاليده القديمة ، فى حين تندمج ابنتاه فى المجتمع الاشتراكى الجديد . وأهم مسرحياته السياسية الاجتماعية « الصفقة » التى تصور حياة مجتمع من الفلاحين على شفا فقد أرضهم وشرفهم ، مهددين بالخراب على يد مالك خبيث ماكر .

وقد أثارت « الصفقة » موضوعًا حساسًا ، فقد دأبت الدوائر الأدبية المحافظة منذ زمن على معارضة عنيفة مذعورة ضد الكتاب الشبان الذين يستخدمون اللغة العامية ، لأنهم يرون أن لغة الجماهير ينبغى ألا تكون موضع تجاهل ، ويحتجون بأنه من السخف أن نجعل بطل مسرحية أو قصة محلية يتكلم بالعربية الفصحى. ومن جهة أخرى كان الكتاب المحافظون وكبار النقاد يخشون على اللغة العربية الفصحى التى هى الرابطة الكبرى بين الأقطار العربية ، وعماد القومية ، ولغة القرآن . وإذا بالحكيم يقترح حلا لهذه المشكلة المزمنة الملحة هو ما أسماه « اللغة الثالثة». وفى هذه اللغة تتحول القاف إلى جيم أو إلى همزة حسب الأحوال ، فنحصل على لهجة الفلاحين أو أبناء البلد . حتى إذا أعدنا القاف صار الكلام فصيحًا [٩].

ولم يكن معنى خلق هذه اللغة الثالثة أن يعتنقها الكتاب — ومؤلفو المسرح ،

ولكن هذا يفسر زيادة الاهتمام باللغة العامية والحاجة إلى إيجاد وسيلة أدبية لاستخدامها.

وعندما نناقش توفيق الحكيم سنة ١٩٦٠ ، يتبدى لنا إلى أى حد ابتعدنا عن كوميدياته الباكرة ومسرحياته التجريدية . وبرًّا بوعده أن يطور الدراما المصرية قرر أن المصريين صاروا مستعدين لتقبل فلسفات أوربية من أرفع مستوى ، فأدخل العبثية والوجودية فى « ياطالع الشجرة » سنة ١٩٦٢ ، و « طعام لكل فم » سنة ١٩٦٣ ، و « مصير صرصار » سنة ١٩٦٦ [١٠] . وفى نظره أن مسرح العبثية السائد مضاد للعقل فى الشكل والمضمون ، ولذا سماه مسرح اللامعقول . وهو يعد نفسه كائنًا عاقلا ، لذا فهو ينكر ثنائية العبثية . وترتب على هذا أنه قبل تطبيق العبثية فى الشكل ورفضها فى المضمون ، ويصر على أن الشكل يمكن أن يكون عبثيًّا ، أما المضمون فينبغى أن يكون واضحًا ومفهومًا للجمهور [١١] .

وفى « ياطالع الشجرة » يطبق الحكيم مفهوم يونسكو فى الشكل والمعمار ، أما المضمون فرمزى . وهنا تظهر فلسفة الحكيم القديمة وتأثيرات «شو وإبسن» فالمرأة مثلا تذكرنا بشخصية آن فى مسرحية شو « الإنسان والإنسان الأعلى » ، حيث ترمز إلى قوة الحياة التى تنشد أغراضًا جديدة للبقاء ، والتى يحاول الرجل المثقف عبثًا أن يهرب منها ؛ فالزوجة فى « ياطالع الشجرة » تذكرنا بآن عند شو، و بشهرزاد عند الحكيم ، فهى قوة الحياة ، واللامنظور ، والأرض الغامضة التى نجد الرجل (زوجها) يخشاها ويرغب فى تجنبها ، ولكن لا مهرب له منها . أما الزوج فى « يا طالع الشجرة » فهو الرجل عديم الفائدة الذى يحلم بالشهرة والخلود والكمال مع إدراكه أنه لن ينال هذا كله . ولدى الحكيم أن هذه الدراما ليست مجرد صيغة من مسرح العبثية ، بل هى أيضاً حصيلة الشعر والحكايات الشعبية المحلية . . فى رأيه أن مصر عرفت العبثية منذ قرون ، وهى واقعة يشير إليها باستخدام الأغنية الفولكلورية « يا طالع الشجرة » عنوان لمسرحيته [١٢] :

و « طعام لكل فم » مزيج من الرمزية والواقعية . وتكنيكاتها تستعير من مسرح خيال الظل(١٣) ومن مسرح بيرانديلو ، من حيث تقديم مسرحية داخل المسرحية . وهى تروى لنا ــ من حيث الموضوع ــ أسطورة إلكترا وأوريست : فنجد أوريست معاصراً يعود إلى البيت ليكتشف من أخته أن أمه وعشيقها قتلا أباه كى يتسنى لهما الزواج . فما الذى يصنعه أوريست العصرى وأخته ؟ بدلا من الثأر لأبيهما يقرر أوريست والكترا مغادرة البيت ووقف جهودهما على ما يحتاج إليه مجتمعهما ، وعلى تحسين أحواله(١٤) .

ومسرحية «مصير صرصار » توحد بين مفهوم العبثية ومفهوم الوجودية على نحو ما عبر عن ذلك « كامى » فى « أسطورة سيسيف » وكافكا فى « التحول »(١٥) .

فلنا أن نخلص من هذا كله إلى أن الحكيم أخذ اشتغاله بالدراما مأخذ الجد، فكتب عدداً كبيراً من المسرحيات عبر فيها عن فلسفته ، كما عبر عن تفكيره الاجتماعى والسياسى ، محاولا فى الوقت نفسه أن يقدم أفكاراً وتكنيات أوربية . وباعتباره أباً للدراما المصرية أراد أن يصل إلى تنوير المصريين وإعداد جيل جديد من كتاب المسرحيات . ولكن مسرحياته أبعد ما يمكن عن أن تكون مجرد نسخ من المسرح الأوربى ، فهو يضمن مسرحه الأدب الفولكلورى ، وألف ليلة وليلة ، والمعتقدات الدينية فى الشرق الأوسط . ومن هذا التوحيد برزت إلى الوجود الدراما العربية الحديثة ، التى تزدهر الآن وتتسع على يد عديد من كتاب الدراما الشبان ، لكل منهم تكنيكه وفلسفته .

وكتاب المسرح الذين سأتناولهم بعد الحكيم برزوا جميعاً بعد ثورة عبد الناصر ، ومعظمهم يستخدمون اللغة العامية ، أو لغة قريبة منها جداً ، كى يتسنى لهم الاتصال بالجمهور .

رشاد رشدى

اتجه رشاد رشدى إلى الدراما فى فترة متأخرة من حياته . وبعد أن درس فى إنجلترا ، صار رئيس قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة القاهرة ، وعندئذ نشر « الفراشة » سنة ١٩٦٠ ، على غرار الدراما الكلاسية الفرنسية فى القرن السابع عشر ، وتتضمن المسرحية عناصر كثيرة من التكنيك الكلاسى . مثل وحدة المكان ووحدة الحدث . وعلى امتداد الرواية نشهد دمار رمزى ، الكاتب الثورى الشاب ، الذى تزوج فراشة أرستقراطية فاسدة ، هى « سميحة » . وتنشأ عن هذا مشكلات تقليدية عديدة : ويتقابل الخير والشر وجهاً لوجه ، وتتقابل الأفكار الثورية البناءة وجهاً لوجه وفساد الاستقراطية القديمة : ونرى تأثير « سترندبرج » واضحاً فى الصراع بين الرجل والمرأة وفى تخلى المرأة عن الرجل متى حصلت على ما كانت تريده .

ويواصل رشاد رشدى هذا الاتجاه « الطبيعى » فى مسرحية « لعبة الحب » . ويرى نقاد مثل « رجاء النقاش » و « فؤاد دوارة » أن هذه المسرحية سقطة فى الدراما العصرية ، فهى تصور دراميًّا حاجة الرجل بيولوجيًّا إلى المرأة لا لشىء إلا الإشباع الجنسى ، وتدرك « نبيلة » — الزوجة — فى النهاية أنها لعبة فى يد زوجها ، مثل « نورا » فى « « بيت الدمية » ، فتثور ضد الأكاذيب العائلية التى كانت تعيشها[١٦] .

وكان جل اعتراض النقاد على الرموز الجنسية الكثيرة فى المسرحية ، وعلى التوائها بكثير من القواعد الدرامية والفنية[١٧] . وبعد هذه المسرحية هجر رشاد رشدى الكلاسية .

ففى المسرحيات اللاحقة لما اتخذ له منطلقاً جديداً فى « رحلة خارج السور » سنة ١٩٦٣ و« خيال الظل » سنة ١٩٦٤ ، و « اتفرج يا سلام » سنة ١٩٦٥ و « نور الظلام » سنة ١٩٧١ . وهو يلح فى مسرحياته على أهمية الشكل ، ولو على

حساب الموضوع ، وصارت العبثية عنصرها الأساسى[١٨]. وقد مضى فى « رحلة خارج السور » بالعبثية إلى أقصاها . وكانت الأحداث المفككة الأوصال فى غضون المسرحية مثار حيرة معظم النقاد . وحتى الرموز التى أغرم رشاد رشدى باستخدامها كانت عسيرة الإدراك . بيد أن الموضوع واضح ، وهو البحث عن الذات . وهو موضوع سوف يعود للظهور فى ثلاث مسرحيات أخرى ، حيث تريد الشخصيات أن تجد نفسها ،وتريد أن يكون للمستقبل شىء من المعنى ،ولكن ماضيهم يردهم عن المضى فى هذا السبيل[١٩] . لقد أوشكوا أن يصلوا إلى نهاية رحلتهم إلى خارج السور الرمزى ، ولكن قليلين هم الذين ينجحون فى عبور السور ، محررين أنفسهم من ماضيهم .

وقد تعد مسرحيات رشاد رشدى تنويعات لموضوع مفرد ، يزداد التوسع فيه ويزداد تطويره . فنجد فكرة أو رمزاً مستخدماً فى مسرحية ، ثم يتكرر بعد ذلك بتوسع وتنمية فى مسرحية تالية[٢٠] . فى رحلة خارج السور مثلا نجد الشخصيات معوقين من جانب ماضيهم . وفى خيال الظل نجد حياة ومستقبل البطل توشك أن تدمر بتأثير سلطان الماضى على عقله . وفى « اتفرج يا سلام » ، يعالج البحث عن الذات مرة أخرى . ونجد الماضى أيضاً عائقاً دون تطور الشخصيات . وفى « نور الظلام » يستمر البحث عن الذات ، ولكننا نجد موضوعاً آخر لا يقل أهمية عن ذلك ، وهو وضع المرأة وكيف تستخدم الرجل ، وبذلك يواصل الموضوع الذى استخدمه قبل ذلك فى لعبة الحب .

والمفارقة بين النور والظلام حيلة أخرى من الحيل الأثيرة لدى رشاد رشدى . فالبطل يعيش ويناضل فى عالم مقسم إلى نور ، وظلام ، أو نار ، وقذارة . وهو مسوق إلى طريق الظلام ، بعيداً عن النور ، وفى النهاية يتحطم[٢١] . وفى الفراشة يجتذب النور الساطع — نور فراشته سميحة — رمزى . وتحاول أن تطير إلى أضواء الحياة المتلألئة ، وفى أثناء احتراقها تفلح فى إبعاد كل الأنوار عن حياة رمزى :

وفى رحلة خارج السور ، تحلم كل الشخصيات بالنور خارج السور ، فى حين هى تعيش فى الظلام . وتبدو المفارقة نفسها فى « خيال الظل » حيث يدفن البطل زوجته الأولى فى ظل الظلام والقذارة . وفى « نور الظلام » نجد آمال وعواطف وزوال يندفعن نحو الحب والنور ، فيجدن أنفسهن مدفونات فى مصيرهن المظلم . وهناك رموز أخرى كثيرة تنسج فى نسق متواصل فى مسرحيات رشاد رشدى ، مثل المرآة ، والبيت ، والدمى ، والشجرة .

ومعظم مسرحيات رشاد رشدى يمكن أن تعد مزيجًا من العبثية والرمزية ، ولكن هناك مسرحيات مثل ، «اتفرج يا سلام » تميل إلى الملحمية(٢٢) . وبصرف النظر عن طبيعة المسرحية ، نجد نقاداً مثل مندور والنقاش يأسون على الإسراف فى استخدام الحيل(٢٣) .

على سالم والكوميديا الواقعية

على سالم كاتب كوميدى أصيل ، وقد ارتفع بمستوى الكوميديا — عن طريق استخدام الفانتازيا والكاريكاتير — إلى مستوى رفيع . وأشهر مسرحياته هى : « الراجل اللى ضحك على الملايكة » و « ولا العفاريت الزرق » و « أنت اللى قتلت الوحش » .

وبطل « الراجل اللى ضحك على الملايكة » رجل يعيش حياة غش ورشوة وتزوير وتزييف ، ثم يموت ، ولكنه حتى فى حضرة الملائكة يواصل سلوكه الذى كان عليه فى الحياة الدنيا ، ويخلق على نحو مّا جحيما سارتريا . ولما عاد إلى الأرض بعد أن وعد بإقامة العدل ، شرع مرة أخرى يعيش حياة الخداع والغش . وتنتهى الكوميديا نهاية مأسوية ، لأنه يجعلنا نفهم أن الشر لم ينحسر ، وأن الإنسان لم يتغير(٢٤) . وعلى امتداد المسرحية استخدم على سالم تكنيات مقتبسة من برشت ، مثل الراوى والخطاب المباشر للجمهور .

وفى « ولا العفاريت الزرق » يصور المجتمع فاسداً ، والأفراد كذابين غشاشين : والشخصية الرئيسية « عطية » عبارة عن سندريلا مذكرة يأتى الويلات والشتائم من أخويه اللذين يسخران منه دائماً . وهو يحلم أن يغدو ممثلا ، ويقرر عفريته الأزرق أن يمنحه الفرصة . ولكن فى غداة توقيعه العقد ، يخدعه أخواه ويعبثان به بحيث يخسر العقد . والمغزى أنه ما من إنسان برىء أو ساذج ، بل ولا حتى العفاريت الزرق ذوو البأس يمكن أن ينجوا من فساد الإنسان الحديث .

وأهم مسرحيات على سالم هى : « انت اللى قتلت الوحش » ، وهى صيغة مستحدثة عصرية من أوديب[٢٥] . وفى صياغة على سالم هذه ليس أوديب الشخصية المأسوية التى نعهدها فى الدراما الإغريقية ، بل هو رجل بسيط مهاجر إلى مدينة طيبة المصرية ، يزعم أنه قتل وحشاً ليس له وجود ، فينتخبه الناس ملكاً . ويتزوج أوديب بوكاستا الملكة ، وهى ليست أمه . وتحت حكم أوديب المزيف هذا تنقلب صورة المجتمع إلى دولة حديثة متقدمة ، ويعبد الناس ملكهم إلى أن يظهر وحش حقيقى عند أبواب المملكة . ويحاول أوديب أن يكون أميناً بأن يعلن الحقيقة فى شأن الوحش الأول ، ولكن لا أحد يصدقه . ويعم البلد الخراب بسبب النكبة التى حلت ، ويتحتم على أوديب أن يعترف للناس أنه كان طوال مدة حكمه أعمى ، وأنه جعل رعاياه عمياناً كى يخلصهم من فساد البيروقراطية . وبعد ذلك يرحل عنهم[٢٦] .

فعلى سالم قد غير الأسطورة الإغريقية تمام التغيير ، بحيث جعلها تعكس القرن العشرين بصفة عامة ، والوضع فى مصر حتى هزيمة سنة ١٩٦٧ بصفة خاصة[٢٧] : وتندد المسرحية بالشرور الاجتماعية والسياسية التى عمت البيروقراطية الفاسدة ، وتبين كيف يسهل جداً حقن الجمهور بأى أيديولوجية سياسية ، وكيف يمكن أن يغدو الحاكم أعمى[٢٨] . وهى بالتأكيد وبوضوح إسقاط على المسرح لمجتمع عبد الناصر . وكان النقاد معرضين عن تقبل هذه المسرحية لأنها تشوه المأساة الإغريقية . ولكن

لا بد من الاعتراف بأنها رسالة أمينة وجريئة موجهة إلى المجتمع المصرى . فمسرحية على سالم تدعو إلى هدم نموذج أو نمط القائد الذى يرتفع فوق مستوى البشر ، وإلى تطوير الإحساس بالاستقلال الفكرى والسياسى بين صفوف الشعب . وعلى طريقته ، يخفف على سالم من هجاء المجتمع بالفكاهة ، وإن كانت تعاليمه الخلقية واضحة على امتداد المسرحية :

نعمان عاشور
ومسرحياته الاجتماعية والسياسية

ولئن كان على سالم معروفاً بكوميدياه وهجائياته للمجتمع ، فإن نعمان عاشور يكتب مسرحيات اجتماعية وسياسية أساساً . وفى حديث لنعمان فى مجلة المسرح فى سنة ١٩٦٧ تحدث عن نفسه ككاتب مسرحى مرتبط تماماً بالاشتراكية الجديدة فى مصر . وهو يؤمن بأن دوره ليس خلق مفهوم جديد أو شكل جديد للدراما . بل دور مراقب موضوعى يسجل التغيرات فى المجتمع المصرى المعاصر كما تحدث .

فالدراما عند نعمان عاشور لها دور مزدوج هو تسجيل واقع الحياة ، والتسبب فى تغييره . فالكاتب المسرحى يأخذ مشاهد من الحياة ، وبالكتابة عنها يأمل أن يغير نظرة الجمهور للواقع . وفى مسرحيته الأولى « الناس اللى تحت » يصور عاشور الأحوال المنحلة والمزرية فى عهد الملكية ، وأحلام الناس بمصر جديدة ، تلك الأحلام التى تبلورت وبلغت ذروتها فى ثورة عبد الناصر [٢٩] . وبهذه الطريقة يأمل عاشور أن تثمر هذه المفارقة بين مصر القديمة والجديدة مواقف إيجابية وبناءة بين صفوف الجماهير . فعاشور يكتب للطبقات الدنيا ، معبراً عن نظرهم ، ومدافعاً عن مصالحهم . وفضلا عن مناقشة الموضوعات السياسية المحض ، يمسرح المشكلات الاجتماعية ، مثل الوضع الجديد للمرأة المتعلمة ، والأمية ، والنفاق الدينى ، والفساد [٣٠] :

وبرغم إلحاح عاشور على استقلاله عن التكنيات الأجنبية ، لا يمكننا إلا أن نلاحظ تأثيرات المؤلفين المسرحيين الروس عليه ، مثل جوركي وتشيكوف : ومسرحيته « عيلة الدوغري » مثل جيد لتأثير تشيكوف . فهي حكاية أسرة ، تريد أن تبيع بيت العائلة الموروث عن أبيهم ، ويثير هذا البيع صراعات بين أعضاء الأسرة ، تنتهي بتفرق أفرادها وهجر البيت ، في حين أن «طواف » — الخادم المنسي المسن — يرقب من عتبة الباب انصراف كل واحد منهم . وهذا المشهد يذكرنا ببستان الكرز (مسرحية تشيكوف) . وإذا ما أمعنا في دراسة المسرحية تبدت لنا أوجه شبه أخرى : فالشخصيات فيها — كما في مسرحية تشيكوف — أناس عاديون لا يحدث لهم شيء خارق للعادة . وعلى حد تعبير « الان لويس » : تحولت الحياة غير الدرامية ، وكما هي إلى عمل درامي »(٣١) . وهناك حركة مستمرة على خشبة المسرح ، فلا أحد يستقر في موضعه ، ومع هذا لا يوجد اتصال حقيقي بين الشخصيات . ومع أنهم يتحدثون فيما بينهم ، إلا أن لا أحد منهم يصغي . في « عيلة الدوغري » — كما في بستان الكرز — شهادة أسيفة بأن الحياة ، برغم عبثيتها ، مستمرة ، في حين أن الإنسان ، في محاولته التغلب على لغوه وتفاهته ، يتخبط في خيلاء مناضلا ضد التفاهة في صخب وزئاط ونشاط .

ألفريد فرج
ومسرحياته التاريخية

ومن بين أشكال الدراما الحديثة التي ظهرت ، نجد الدراما التاريخية ، التي أثمرتها أعمال مؤلف شهير جداً هو ألفريد فرج . وأهم مسرحياته « حلاق بغداد » و« سليمان الحلبي » . وألفريد معروف أساساً بتأويلاته للأحداث التاريخية في ضوء الأحداث المعاصرة (٣٢) :

ويرى ألفريد فرج – نظرياً – أن إنسان الماضى لم يكن مختلفاً كثيراً عن الإنسان المعاصر . ولذا استطاع تحليله للتاريخ أن يثمر تجديداً وإحياء للاهتمام بمجتمع الإنسان المصرى فى الماضى وبحياته اليومية، موحياً بأن المصرى المعاصر إذا ما عرف الماضى أعانه هذا على فهم أفضل لحاضره [٣٣] .

ومسرحية « سليمان الحلبى » تتناول الأحداث التى أدت إلى مصرع كليبر ، الذى استخلفه نابليون على حكم مصر وقيادة الحملة عند عودته إلى فرنسا . والبطل هو سليمان الحلبى الذى دفعه حبه للحرية والاستقلال أن يقتل كليبر . وكانت له رغبة واحدة، هى العدالة المطلقة لقومه، ولكن ذلك لم يكن ممكناً إلا بقتل كليبر والقتل حل لا يمكنه أن يقبله ، ويصور ألفريد فرج سليمان الحلبى ضرباً من هملت عربى يخوض صراعاً داخلياً على أمل أن يتسنى تحقيق العدالة المطلقة بدون قتل[٣٤] . ومأساة الماضى والحاضر – فى رأى ألفريد فرج – هى رغبة الإنسان فى المطلق : ولكن الحياة ليست فيها البساطة الملائمة للمطلق ، وبذلك تخلق هذه الرغبة فى المطلق معضلة الإنسان . وكثيراً ما يكون الإجرام وسيلة للعدالة المطلقة ، وعندئذ لا تكون مطلقة[٣٥] .

ومسرحية ألفريد الأخرى هى « حلاق بغداد » ، وهى قائمة على إحدى حكايات ألف ليلة وليلة ، وتتضمن أيضاً الرغبة فى العدالة المطلقة[٣٦] : وتكنيات ألفريد فى الغالب بريشتية ، ولكن تأثيرات شو والريحانى والحكيم موجودة أيضاً . وقد اتجه ألفريد أيضاً إلى الأدب العربى والفولكلورى بحثاً عن الأفكار[٣٧] وأسلوبه يجمع بين العامية والفصحى ، وبذلك يحاول الوصول إلى المشاهد العادى ، وأن يعلمه فى الوقت نفسه[٣٨] .

كتاب مسرحيون آخرون
واتجاهات درامية أخرى

وهناك كاتب مسرحى آخر هام جداً يستخدم المادة التاريخية ، وهو « عبدالرحمن الشرقاوى » . وأشهر مسرحياته « جميلة » ، وهى تمجد نضال فتاة جزائرية فى سبيل استقلال وطنها . ومع أن المسرحية مثقلة بالتفصيلات التى تضعفها ، إلا أنها لم تزل مسرحية ناجحة ، ويرجع ذلك أساساً إلى براعته فى استخدام الشعر (٣٩) .

و « سعد الدين وهبة » حقق لمسرحه مزيداً من الأهمية بمسرحيتيه « السبنسة » ، و « كوبرى الناموس » . وهما تجمعان بين الاشتراكية والرمزية . وواضح فيه تأثير جوركى وبيكيت .

وتصور « السبنسة » سوء حال قرية قبل ثورة عبد الناصر ببضعة أيام . وموضوع « كوبرى الناموس » يركز على توقع الخلاص على يد ثورة سنة ١٩٥٢ . والبطلة — وهى رمز لمصر — تنتظر مع الشخصيات الأخرى فى يأس طوال المسرحية حدوث شىء عنيف متطرف يغير حياتهم (٤٠) .

ومن بين الفلسفات المعاصرة الأخرى ظهر تأثير الوجودية فى مصر ، فمسرحية « ميخائيل رومان » « الدخان » تعكس التأثير الوجودى . وإن كان قد قيل إنها تمثل مشكلة المخدرات فى المجتمع الحديث . ولكن هذا التأويل مفرط البساطة أو السذاجة . فالبطل حينما أدرك عبثية الحياة ، جحد مسئولياته ، وبحركة « إيمان سيىء » انغمس فى المخدرات . وفى الفصل الثانى يدرك حاجته إلى هدف لحياته ، وفى الفصل الأخير ، وبعد صراع داخلى طويل ، يقبل على الحياة (٤١) .

ولابد من الكلام عن أحد كتاب المسرح المحدثين الواعدين ، وهو « فاروق خورشيد » : ومسرحياته الثلاث القصار (ذوات الفصل الواحد) تبشر بجدارتها أن تكون موضوعاً لمناظرات ومناقشات كثيرة . وهى « المسألة » و « ثالثاً وأخيراً » ، و « حبظلم بظاظه » : وهى متداخلة ، فالأخيرة منها تقفل الدائرة التى افتتحتها الأولى : وفى أولى هذه المسرحيات نجد الإنسان باحثاً عن ماهيته أو وجوده المجرد ، وحقيقة الحياة . وفى حين تنتهى هذه المسرحية الأولى بكلمات لا . لا . لا ، لقبح ماهية الإنسان ، تنتهى المسرحية الأخيرة بتقبل الإنسان أخيراً لذاته القبيحة قائلا : نعم ، للرغبة ، والغريزة ، والقوة ، والثراء ، والحسد ، والثأر ، والشهرة ، والأنانية ، والضعف . . . »[٤٢] :

• • •

وأخيراً ، تمثل المسرحيات السياسية التى تهتم بمشكلة فلسطين اتجاهاً هاماً فى المسرح الحديث بمصر . وقد كتب كثيرون من المؤلفين المسرحيين — الذين لم يكن فى وسعهم الهرب من الشعور العربى نحو فلسطين — فى هذا الموضوع . ومن بينهم « رشاد رشدى » فى « جبيتى شامينا » ، و « ألفريد فرج » فى « النار والزيتون » . ويميل التكنيك فى هذه المسرحيات إلى النمط الملحمى :

خاتمة

وهناك كتاب مسرحيون آخرون مهمون كان من الممكن إدراجهم فى هذه المناقشة للفترة المعاصرة ، ومنهم لويس عوض ، ومحمود دياب . وفتحى رضوان ، ومصطفى محمود : بيد أن المناقشة الآنفة الذكر دلت بوضوح على أن دراما جديدة كاملة تزدهر الآن فى مصر ، متناولة الاتجاهات السياسية والاجتماعية والتاريخية ، كما أنها متأثرة بالمذاهب الكلاسية والواقعية والطبيعية والعبثية والوجودية . فقد لقى ابسن و بيرانديلو وتشيكوف و بريشت وسارتر وكامى و يونسكو اهتماماً كبيراً بدراسة أعمالهم المسرحية ، وتسرب أثرهم إلى الدراما المصرية المعاصرة ، كما أن الحكايات الفولكلورية والأساطير التاريخية كان لها أيضاً أثرها الكبير ، فالكتاب المعاصرون للمسرح قد أخذوا الكثير عن الفلسفات والتكنيات الغربية ، إلا أن نكهة المسرحيات مصرية واضحة ، وموضوعاتها تعكس المجتمع المصرى .

ولكن القول بأن جميع الكتاب المسرحيين الذين ناقشناهم أساتذة فى فنهم زعم خاطئ : وقد حاولت أن أقدم نظرة مستشرفة للدراما المعاصرة فى مصر ، وللكتاب المسرحيين الذين يكتبون حالياً للمسرح المصرى . ولكن الوقت لم يزل مبكراً جداً للحكم فى صدد أى هؤلاء الكتاب سيثبت الزمن قيمته الباقية : فعلى سالم لم يتم له بعد الإعداد أو التدريب الضرورى للمؤلف المسرحى : ومسرحيات نعمان عاشور الطويلة تفتقر إلى « الاقتصاد الفنى » ، وكثيراً ما تربك القارئ . وأعمال الشرقاوى فيها سمات أعمال نعمان عاشور : ورشاد رشدى ربما كان أعلى ثقافة من الجمهور البسيط [٤٣] . بيد أنهم جميعاً خلقوا مسرحيات طريفة مثيرة للاهتمام ، إما لما تقدمه من أفكار ، أو لما تستخدمه من تكنيك ، وكلها مبشرة واعدة بالكثير : أما هل يرتفعون إلى مستوى هذه الوعود والآمال ، فشىء يحسمه الزمن :

ولنا فى ختام هذه المناقشات أن نقول إن ثمة عدداً كبيراً من الكتاب المسرحيين الواعدين ، وإن الدراما المصرية الواثقة من أصالتها وصحتها لم تزل بعيدة عن الوجود : فبالرغم من وجود دراما عربية باكرة ، إلا أن الكتاب المسرحيين المعاصرين لا يزالون ينظرون إلى الغرب استلهاماً للتكنيك والأفكار . والاعتقاد بأن الدراما العربية لم تتطور أو لم تنمُ بما فيه الكفاية لإقامة أساس للدراما الحديثة اعتقاد ذائع ، فالمؤلفون المسرحيون المصريون المحدثون يميلون للاعتماد كثيراً على الأدب الغربى ، وإن كان منهم قلة مستثناة من هذه القاعدة ، وتضم هذه القلة ألفريد فرج وفاروق خورشيد ويوسف إدريس ، يضاف إلى هذا أن سياسة عبد الناصر التى ترمى إلى تشجيع الدراما على مستوى أرفع ، وخلق جمهور أرقى ثقافياً ، باءت بالفشل . فمنذ سنة ١٩٦٦ أنشئت هيئة حكومية ضمت تحت حمايتها أربعة مسارح : المسرح الفكاهى ، والمسرح الحديث ، ومسرح الحكيم ، والمسرح العالمى . وتتكون من عشر فرق منها فرق للرقص الشعبى ، والأوبرا ، والأوركسترا السيمفونى ، والسيرك القومى[٤٤] . وكل أفراد هذه الفرق تحميهم الحكومة ، ولذلك انضم أهم الممثلين والممثلات والمخرجين إلى هذه المنظمة الكبيرة إظهاراً لحسن استعدادهم ولضمان معاشهم وبقائهم . وبذلك صارت رواتبهم مكفولة ، وقلت بواعث المبادرة أو الرغبة للابتكار بين الممثلين . ومن جهة أخرى وجد المؤلفون تشجيعاً على إنتاج المسرحيات بأقصى طاقتهم ، بشرط ألا تهاجم الحكومة[٤٥] . ولكن - كما يقول رجاء النقاش - ما لم توجد حرية التعبير تتجه المادة إلى الضيق والتكرار ، ولا يكون خيال المؤلف حراً فى التحليق كما يحلو له . وقد رأينا من مناقشة نظام عبد الناصر فى المقدمة أن الابتكار لا يمكن تقنينه وربطه بهيئة مركزية . وبذلك لا يمكن لهيئة أو منظمة المسرح المركزية إلا أن تضر تطور ونمو الدراما . فالفن لا ينبغى أن يسيطر عليه نظام أو يمركزه . فالفن المثمر إنما ينبع من استقلال الكاتب الحر بدون إشراف من أى نوع .

وقد أثمرت هذه السياسة المكبلة عديداً من المسرحيات التى لا قيمة لها ، ضحى

كاتبوها بالكيف فى سبيل الكم[٤٦] . وصار المسرح تجارياً فى الغالب ، وظهرت فرق كثيرة خارج نطاق الهيئة تتنافس فى إنتاج مسرحيات سطحية لها قيمة فنية . ويناقش فتحى العشرى فى كتابه « دقات المسرح » هذه المشكلات ، متحسراً على هزال المسرح المصرى فى سنة ١٩٧٣ ، فى حين كانت الدراما الجيدة قد بدأت تزدهر فى الستينات .

* * *

ويوسف إدريس مدرك أيضاً لهذه المشكلات ، وكان هدفه دائماً أن يصنع شيئاً فى هذا السبيل ، وكان ينادى دائماً بالإقلال من المركزية وبحرية التعبير . وهدفه الهام الآخر هو خلق مسرح عربى صحيح أكثر استقلالا عن التقاليد الغربية مما هو حتى الآن . ويؤمن بأصول كتابة مسرحية حصيلة قرون من الأدب الفولكلورى والدراما الشعبية . ولذا اخترت للمناقشة التالية مسرحية يوسف إدريس « الفرافير » لأنها خير مثل لمسرح مصرى له جذوره فى الماضى التاريخى ، ويصل إلى مستوى عال من الدراما المصرى الحديثة الأصيلة الصحيحة .

القسم الثانى

يوسف إدريس

الفصل الأول

الخلفية

حياة يوسف إدريس

ولد يوسف إدريس فى ١٩ من مايو سنة ١٩٢٧ ، وكان والده متخصصاً فى استصلاح الأراضى ، ولذا كان كثير التنقل باستمرار ، وعاش بعيداً عن المدينة[(١)]. وقد أرسل ابنه البكر « يوسف » ليعيش مع جديه فى القرية . ولا يتذكر يوسف إدريس من هذه السنوات إلا وحدته واستيحاشه وافتقاره إلى الحب . فقد كانت جدته سيدة قليلة الكلام ، لا تحب إظهار عواطفها ، أو هى لا تعرف كيف تظهرها . ومعظم ساكنى الدار ممن هم أكبر منه سناً . وهذا من شأنه أن يزيد من إحساس الصبي بالغربة . وافتقد أباه الذى كان يحبه لأنه رآه لا حيلة له أمام والدته . ولم يكن فى وسعه أن يأتلف بأمه ، لأنها كانت — مثل والدتها — صلبة العود صعبة المراس لا تعرف الموادة . وراح يبحث عن الحب والحنان باسماتة ، لأن أمه لم تكن تشعره إلا بالقلق وعدم الأمان وقلة الثقة . وعلى نقيض الأطفال الآخرين ممن كانت صلاتهم بأمهاتهم تتيح لهم نموذجاً لعلاقاتهم بالنساء الأخريات ، لم يكن لدى إدريس زاد من جهة أمه لتعامله مع النساء فى مستقبل حياته .

وفى إسار وحدته ووحشته، لاذ يوسف إدريس بعالم من أحلام اليقظة : فى سيره على قدميه المسافات الطوال ، ذهاباً إلى المدرسة وإياباً منها ، خلق لنفسه عالماً يستطيع فيه أن يحقق ما يحتاج إليه من الحب ، والدفء ، والثراء السحرى ، والازدهار الدائم والجاه العريض . وهكذا راح يروى لنفسه حكايات لطيفة ، ويعيشها فى خياله . وعلى هذا المنوال خلق لنفسه قصائد صباه الأولى وهو فى سن العاشرة . ولما كان غلاماً

حيياً خجولا ، لا أصدقاء له من سنه ، فقد وضع كل همه وطاقته فى دراساته ، فصار أول صفه فى المدرسة ، والحادى عشر فى شهادة إتمام الدراسة الابتدائية ، والثالث عشر بين جميع الحاصلين فى القطر كله على شهادة إتمام الدراسة الثانوية .

وعاد وهو مراهق للحياة مع أسرته التى صارت الآن تضم أخوين وأختين : وراحت الأسرة تتنقل من دمياط إلى الزقازيق إلى المنصورة . وأخيراً حطت رحالها فى القاهرة ، لتكون فى جميع الأحوال أقرب ما يكون إلى مكان عمل الوالد . وفى تلك السن بدأ اهتمام يوسف بالمرأة ، لا كجنس آخر ، بل كظاهرة لا يستطيع فهمها : وفى سن الرابعة عشرة كوّن علاقات بنساء أكبر منه سناً ، بعضهن أحياناً فى ضعف عمره ، وتمت له تجاربه الجنسية الأولى . وثبت على هذا النمط ، فلم يفكر فى تلك الفترة من عمره إلا فى قهر أكبر عدد من النساء وامتلاكهن . ولم يدرك إلا فيما بعد أن الجنس ليس الوسيلة الوحيدة الممكنة للاتصال بالنساء ، وعندئذ شرع يبحث عن الحنان والأنوثة والفهم . ولكنه كان دائماً يطاب الحب ، وينشده ، إلا أنه يخاف أن يمنحه لأحد .

ولما كانت الكيمياء والعلوم تجتذب يوسف ، فقد استقر عزمه على أن يغدو طبيباً . وفى سنوات دراسته بكلية الطب اشترك فى مظاهرات كثيرة ضد المستعمرين البريطانيين ونظام الملك فاروق الفاسد . وفى سنة ١٩٥١ ، وهو طالب بالسنة النهائية ، صار السكرتير التنفيذى للجنة الدفاع عن الطلبة ، ثم سكرتيراً للجنة الطلبة . وبهذه الصفة نشر مجلات ثورية ، وسجن وأبعد عن الدراسة عدة أشهر . وكان فى أثناء دراسته للطب قد حاول كتابة قصته القصيرة الأولى ، التى لاقت شهرة كبيرة بين زملائه . وبعد تخرجه فى كلية الطب عين طبيباً فى قصر العينى ، أكبر مستشفيات القاهرة . وظل على عدائه المتقد للاستعمار ، فانخرط فى العمل السرى لمناهضة المستعمرين فى يناير سنة ١٩٥١ . ولما تقلد عبدالناصر السلطة ، صفق يوسف إدريس للنظام الجديد . ولكنه بمجرد أن اكتشف أن مثله لم تتحقق

كلها ، اصطدم بعبد الناصر واعتقل فى سنة ١٩٥٤ ، وفى المعتقل التقى ببعض مؤيدى الشيوعية ، وانخرط فى الحزب الشيوعى . وفى سنة ١٩٥٦ انفصل عن الحزب عندما اتضح له أنه لا يستطيع أن يقبل الطبيعة الشمولية للشيوعية .

ومنذ سنوات الدراسة الجامعية (١٩٤٧ – ١٩٥١) ويوسف إدريس يحاول نشر كتاباته . وبدأت قصصه القصيرة تظهر فى « المصرى » و « روز اليوسف » : وفى سنة ١٩٥٤ ظهرت مجموعته من القصص القصيرة « أرخص الليالى » . وفى سنة ١٩٥٦ ظهرت له مجموعة أخرى من القصص القصيرة متضمنة أول قصة طويلة له وهى « قصة حب » . وكان قد ظل يمارس الطب طيلة هذه الفترة فى المستشفى نفسه ، ثم صار مفتش صحة . وفى سنة ١٩٥٦ حاول ممارسة الطب النفسى ، ولكنه لم يلبث أن تخلى عن هذا المشروع . وواصل العمل فى مهنة الطب حتى سنة ١٩٦٠ إلى أن انسحب منها وعين محرراً بجريدة الجمهورية .وقام بأسفار فى العالم العربى فيما بين سنة ١٩٥٦ وسنة ١٩٦٠ :

وفى سنة ١٩٥٧ تزوج يوسف إدريس ، ولكن الزواج لم يستطع أن يتحول إلى واقع بالنسبة له ، وكره وضعه ، بيد أنه فى الوقت نفسه أدرك تمسكه إلى دوامه : فقد كان يشعر بالظمأ إلى الحياة العائلية ويخشى فى الوقت نفسه أن يحطمه وضعه الجديد من حيث هو كاتب ، وكانت زوجته امرأة لطيفة وذكية ، فأدركت مخاوفه ، وتصرفت على هذا الأساس ونجحت فى تثبيت دعائم الزواج . ويعترف يوسف إدريس أن طبيعته تدفعه إلى أعمال انفعالية تتسم بالتطرف ، ولكن زواجه هو الذى يثوب به إلى حياة طبيعية . ولذا عندما شرع يوسف إدريس يتعاطى العقاقير المنبهة كى يكتب ويزداد نشاطه فى إنتاجه ، كان مثول زوجته وأطفاله أمام ناظريه — وهم رموز الحياة السوية الصحية — كفيلا بدفع يوسف إدريس إلى شفاء نفسه من هذه العقاقير .

وفى سنة ١٩٦١ انضم إلى المناضلين الجزائريين فى الجبال ، وحارب فى معارك

استقلالهم ستة أشهر ، وأصيب بجرح ، وأهداه الجزائريون وساماً إعراباً عن تقديرهم لجهوده فى سبيلهم . وعاد إلى مصر ، وقد صار صحفياً معترفاً به ، حيث نشر روايات قصصية ، وقصصاً قصيرة ، ومسرحيات .

وفى سنة ١٩٦٣ حصل على وسام الجمهورية ، واعترف به ككاتب من أهم كتاب عصره . إلا أن النجاح والتقدير أو الاعتراف لم يخلصه من انشغاله بالقضايا السياسية ، وظل مثابراً على التعبير عن رأيه صراحة ، فنشر فى سنة ١٩٦٩ «المخططين» منتقداً فيها نظام عبد الناصر . ومنعت المسرحية ، وإن ظلت قصصه القصيرة ومسرحياته غير السياسية تنشر فى القاهرة وفى بيروت . وفى سنة ١٩٧٢ ، اختفى من الساحة العامة ، على أثر تعليقات له علنية ضد الوضع السياسى ، ولم يعد للظهور إلا بعد حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ ، عندما عين كاتباً فى جريدة الأهرام .

كيف نفهم يوسف إدريس ؟

الحياة فى نظر يوسف إدريس عملية تغير . فما من شىء ينبغى أن يبقى ساكناً أو ثابتاً على حاله . ولذا فهو يؤمن بأن الأفكار . والفلسفات ، والقيم ، يجب أن تتغير باستمرار [٢] . ويصر على أن القيم والأفكار إذا ثبتت على حالها توقفت الحياة [٣] . فالبشر لم يولدوا ليتقبلوا الوضع المفروض عليهم من جانب الجيل السابق . ولذا يبحث يوسف إدريس — كإنسان وككاتب — باستمرار عن أفكار وفلسفات جديدة [٤] . وينادى يوسف إدريس أن للكاتب مهمة فى المجتمع : فهو عامل الثورة فى عالم دائم التغير [٥] . وهو على اتفاق مع رأى الناقد ريموند وليم . فى أن الفنان ليس مختلفاً عن غيره من الناس ، بيد أن له قابلية أعظم على التفكير والشعور ، ويجب أن يستخدم قوته الفريدة على التعبير عن هذه الأفكار والمشاعر [٦] . والكاتب «إفراز» حياته . فإذا ما توقف الكاتب عن ممارسة الحياة لن يستطيع الكتابة [٧] . فالمسألة — كما يقول يوسف إدريس — هل يعيش الكاتب ليكتب ،

أو يكتب ليعيش . أهو شخصياً يختار أن يحب ويقاسي ويناضل كي يكتب ، أو العكس . وهذه معضلة – بالنسبة له – لن تحل . ولكنه يعلم أن الفنان لابد أن يعيش ملء حياته وبالكامل . كي يتسنى له أن ينتج . فكتابته ليست شيئاً مخططاً من قبل . وهو يريد أن يكون حدسياً وأن يعكس حالة الإنسان الطبيعية . إن لديه فكرة عامة فى ذهنه ، ولكنه لا يعرف سلفاً كيف سيكون سلوك شخصياته ، ولا كيف ستنتهى قصته أو مسرحيته . وكما قال « دورنمات » من قبله ، أفكاره دائماً من وحى اللحظة . والمهم لديه هو ما يصنعه فى حينه ، وهو دائماً مستعد لجحد ما صنعه من قبل [٨] . وما يعتقده عن فنه يتغير فى أثناء خلقه للفن ، فكل إنتاج إنما هو تحدٍّ جديد له ، وعندما يقارب التمام ، يكون متشوقاً أن يكتشف ما أتمه .

ولئن أراد أن يكون حدسياً فى كتاباته ، فإنه يريد أن يكون علمياً فى بحثه . فهو مؤمن بالملاحظـــة وجمع المعلومات كى يكتب بإحكام وتدقيق . ومرانه على الطب التحليلى ، وعادته فى ملاحظة التفصيلات ، أتاحا له أن يكون كاتباً بارعاً فى القصة القصيرة ، ولكنهما عقبة عند الكتابة للمسرح . فمع أن الصياغة الدقيقة للشخصية والموقف لها أهميتها فى المسرحية ، إلا أن التحليل المفصل يلحق الضرر بالمسرحية الجيدة [٩] .

ويعتقد يوسف إدريس أنه ليس عالماً ، ولكن هذا لا يعنى أنه ليس قارئاً : فأثناء اشتغاله بكتابة رواياته القصصية القصيرة الأولى كان يطالع باستفاضة فى الأدب الأجنبى ، مكتشفاً موباسان ، وتشيكوف ، وادجار ألان بو ، وجوركى ، وهيمنجواى . وتولستوى ، وشو ، وإبسن ، وجراهام جرين ، وأرثر ميلر ، وأونيل ، وتنسى وليمز ، وملفيل . . وقرأ كذلك كثيرين من الكتاب الفرنسيين مثل : كامى ، وسارتر ، وديهامبل ، بيد أن كاتبه الفرنسى المفضل هو « إكسوبيرى » . كذلك اهتم ببعض الكتاب الصينيين واليابانيين ، والهنود ، والكوريين ، والأسبان [١٠] .

ويرى يوسف إدريس أنه من النادر أن ينتج الكاتب الرائعة تلو الأخرى :

ويؤمن بأن كل كاتب مسرحى مثلا ، لا ينتج إلا عملا فنيًّا واحداً طيلة حياته ، ويقول إن من العسير العثور على « التأليفة » المضبوطة من الشخصيات والأفعال ، واللغة ، ولذا يعد « بستان الكرز » رائعة تشيكوف ، « وسانت جون » رائعة شو ، و« عدو الشعب » رائعة إبسن . وأحب أعمال دورنمات إلى يوسف إدريس هى « الزيارة »[١١] .

قصصه القصيرة

كتب يوسف إدريس — كما ذكرنا آنفًا — قصصه القصيرة الأولى وهو يدرس الطب . وفى ذلك الحين كان شكل القصة القصيرة هو أنسب الأشكال الأدبية لما هو بحاجة إليه من تحقيق الذات ، فوجدت طبيعته القلقة المتلهفة القليلة الصبر طمأنينتها فى القصص القصيرة .

ويعد يوسف إدريس فى قصصه القصيرة تعبيراً رمزيًّا عن مشكلات المجتمع المصرى وتطلعاته . وهو لا يكتب عن طبقة معينة ، من الفلاحين أو سكان المدن ، من الفقراء أو الأغنياء ، بل هو يلاحظ هؤلاء جميعًا فى دقة تفصيلية ، ويصورهم تصويراً يكاد يكون فوتوغرافيًّا . ويحب سذاجة البسطاء ودفئهم ، ويفهم أيضًا آمالهم وأحلامهم[١٢] .

والإنسان لدى إدريس ليس شريراً ولا صالحًا ، بل هو ببساطة كائن بشرى: والعنصر الجنسى فى قصصه القصيرة انعكاس للظمأ إلى الحب ، ورمز ذو مضمونات متعددة متنوعة[١٣] : وكفاح الإنسان ضد وضعه البشرى ، وضد قدره ، وتاريخه نجده مصوراً فى هذه القصص القصيرة بمزيج متوازن من التشاؤم والتفاؤل: وشخصيات إدريس أناس عاديون ليست لهم خصائص مميزة ، من الممكن اعتبارهم — مثل شخصيات تشيكوف — لا وزن لهم[١٤] .

ولنستعرض الآن بإيجاز بعض قصصه القصيرة ، لنرى كيف تعكس شيئاً من الأفكار التي أشرت إليها آنفاً . في « أرخص الليالي » نجد رجلا قروياً له عديد من الأطفال ، وهو يعرف جيداً أنه لا يستطيع أن يعولهم . ويحاول عبثاً أن يشغل لياليه بشيء ما، ولكن ليس هناك ما يصنعه ، أو ما يستطيعه ، ومضاجعة زوجته هي وسيلته الترفيهية الوحيدة ، والمهرب الوحيد من الشعور بعبثية حياته . فتكون النتيجة بعد تسعة أشهر أن يستقبل الفلاح المسكين طفلا آخر ، يأتي ضغثاً على إبالة ! وسناء في « العيب » تعمل ، ولكن المجتمع الفاسد الذي تعيش فيه يهددها بالفاقة ، ولاسيا حين تأخذ على عاتقها مسئولية تعليم إخوتها ، فيكون ملاذها الوحيد : الدعارة . وفي قصة « أبو سيد » نجد وصفاً وقعياً لرجل مسن يخشى أن يصاب بالعنة . وتحدثنا « النداهة » عن فتاة قروية وكيف اكتشفت المدينة وفقدت براءتها . و« مسحوق الهمس » تصف محنة رجل في السجن وشعوره بالحرمان . ويتخيل وهو جالس في زنزانته أن على الجانب الآخر من الدهليز امرأة سجينة، ومع مرور الأيام تتراءى له في أدق تفصيلاتها ، ويأخذ في الدق على الجدار ، ليوصل إليها رغبته فيها ، وحبه واتقاد عاطفته ، ويصل إلى ذروة تحقيق ذاته من هذا الطريق : ثم يكتشف أن الزنزانة المجــاورة لم تنزل فيها امرأة قط . و « دستور يا أسيادي » تروي قصة جدة عجوز لطيفة ، لم تعد تنتظر شيئاً من حياتها ، تلتقي بشاب وتمارس معه علاقة جنسية جميلة .

وقد كتب يوسف إدريس روايات قصصية قليلة ، ولكنها لا يمكن أن تقارن بالقصص القصيرة الكثيرة التي أنتجها . في قصصه القصيرة ارتفع هذا الفن في مصر إلى مستوى من الأستاذية في التكنيك لم تبلغه القصة المصرية من قبل ، وهو يعد الآن عبقري العالم العربي في فن القصة القصيرة .

• • •

الدراما

ومع أن القصة القصيرة هى الشكل الأدبى الذى نال به يوسف إدريس أعظم شهرة ، فإنه يعتقد أن المسرح كان حبه الأول . وقد حاول فى حداثته أن يمثل على المسرح ، بيد أنه أخفق إخفاقاً ذريعا . ولكنه ظل مفتوناً بالمسرح ، وكثيراً ما حاول التسلل إلى ما بين الكواليس ليساعد الممثلات فى ارتداء أزيائهن ، وليتنسم رائحة مكياجهن . فالدراما فى نظر يوسف إدريس ليست فرعاً من الأدب من حيث هو أدب ، بل هى بالأكثر ظاهرة اجتماعية يشارك فيها الممثل والمخرج والجمهور . ولذا يفضل يوسف إدريس أن يشير إلى الدراما بأنها « حالة تمسرح » أو مشاركة جماعية[١٥] .

وقد كتب مسرحية « ملك القطن » قبل القصة القصيرة « أرخص الليالى » . إلا أنه نشر أرخص الليالى أولا ، فى سنة ١٩٥٤ . ومسرحية « ملك القطن » مسرحية سياسية قبل كل شيء ، تعكس عطفه وفهمه لمحنة الفلاحين المعدمين الذين لا يملكون أرضاً .

ومسرحيته الثانية « جمهورية فرحات » كتبت سنة١٩٥٦ ، وتعبر عن آمال يوسف إدريس فى مصر الاشتراكية المثالية . وهو يصدر – رومانسيا – عن اعتقاده أن الإنسان صالح أو خيّر فى الأصل ، وأن الدولة هى علة فساده الراهن[١٦] . وتنادى المسرحية بأن الاشتراكية هى سبيل الإنسان الوحيد إلى استعادة الكرامة والمساواة .

وفى سنة ١٩٥٧ كتب « اللحظة الحرجة » ، فجاءت حصيلة لحرب السويس سنة١٩٥٦ . وتدور أحداثها فى بور سعيد ، وتتبع عن قرب أحوال أسرة مصرية خلال الحرب . فنرى الابن الذى ضحت الأسرة كلها كى تتيح له التعليم يشعر بالخوف والخور عندما تأتى اللحظة التى يكون عليه فيها أن يحمل البندقية[١٧] فى حين أن أخاه ،

الذى كانت الأسرة تعده عديم القيمة ، يذهب بلا تردد كى يحارب فى سبيل وطنه : وتدور حبكة الرواية حول عدة مواجهات درامية ، فهناك أولا اللقاء بين القوى الإمبريالية وقوى الاستقلال . وهناك ثانياً الصراع الداخلى فى نفسية الابن المتعلم . وهناك ثالثاً الصراع داخل الأسرة بين الأب وأبنائه . ومع هذا أخفقت اللحظة الحرجة ، لفرط ازدحام المسرحية بالوقائع والأفعال والتفصيلات التى أثقلتها وجعلت من العسير على المرء تتبع الفكرة[١٨] . ويضاف إلى هذا أن اللحظة الحرجة تعتمد كثيراً جداً على المناقشات[١٩] .

وبعد سبع سنوات ، فى سنة ١٩٦٤ ، أصدر يوسف إدريس رائعته « الفرافير » ، فنجحت . واعترف الكل بنجاحها ، وأوصى لويس عوض بترجمتها على الفور كى تعرض على المسرح فى باريس[٢٠] وسنركز مناقشتنا على هذه المسرحية فى الفصلين التاليين .

وقد اخترت « الفرافير » لأنى عددتها أنسب نموذج للدراما المعاصرة ذات الجذور العميقة فى الأدب الفولكلورى التاريخى ، وفى التيارات الفلسفية والاجتماعية الحاضرة . وسألخص فى الفقرات التالية بناء المسرحية وأصف معمارها .

الفرافير » مسرحية من فصلين ، ويمكن إدماجهما فى فصل واحد ، بل ويذهب يوسف إدريس إلى أنه من الممكن أيضاً تمثيل الفصل الثانى قبل الفصل الأول . وتقول تعليمات المؤلف إن « الفرافير » لا تحتاج إلى تحديد مكان أو زمان لأحداثها : وأما من حيث الحبكة ، فليست هناك أى حبكة بالمعنى التقليدى للكلمة . وسر تماسك المسرحية فى وحدتها الفنية و وحدة موضوعها . وسأناقش الوحدة الفنية فى الفصل الثانى ، أما الموضوعات التى تجعل من المسرحية وحدة واحدة فوضعها فى الفصل الثالث .

وكما هو الحال فى كثير من الدراما الحديثة ، نجد شخصيات « الفرافير » رمزية :

فمن أول المسرحية يلتقى فرفور والسيد ، وأثناء خوضهما دروب الحياة معاً يذعنان لقوانينها (الزواج ، والأطفال ، والموت) ويواجهان مشكلاتها المختلفة ، مثل العمل والعمالة ، والسياسة . وبوجه عام . تروى المسرحية – على غرار فى انتظار جورو – لقاء هاتين الشخصيتين اللتين تقومان بحوار طويل حول بحث الإنسان عن إجابات لوجوده ، وللحياة ، وللقوانين التى تفرضها الطبيعة عليهما ، وللسياسة والمجتمع .

وأعقبت « الفرافير » « المهزلة الأرضية » سنة ١٩٦٥ ، وتختلف عن « الفرافير » بأن تركيزها على المشكلات الكونية أقل من سابقتها ، وتتناول بالأكثر مشكلات اجتماعية محددة(٢١) .

والفرق بين المسرحيتين يبدو للعين لأول وهلة ، « فالمهزلة الأرضية » تبدأ بوصف الموضوع الواقعى ، أما « الفرافير » فلا تبدأ بشىء من هذا . ومع أن العالم يبدو فى المسرحيتين تام الفساد ، فإن يوسف إدريس يحاول العثور على حلول فى « الفرافير » . وفى « المهزلة الأرضية » يحاول الأخ الأكبر « محمد الأول » أن يزج بأخيه محمد الثالث – المثقف – فى مستشفى الأمراض العقلية كى يستولى على أرضه . ويحاول الأخ الأوسط « محمد الثانى » أن يتدخل ويوقف هذا الظلم . وكل أخ منهم يمثل نوعاً مختلفاً من الرجال فى المجتمع المصرى . فمحمد الأول يمثل الرأسمالى ، الواقعى ، الذى يريد أن يراكم الثروة لذريته . ومحمد الثانى هو الرجل التقليدى أو السلفى الذى يحلم بالنضال فى سبيل الصواب ، ولكنه يفتقر إلى الشجاعة الكافية للفعل . أما محمد الثالث فهو المثقف والمثالى الذى يبحث عن الحقيقة . وكل منهم يفسر الواقع بحقيقة مختلفة . وإلى جانب موضوع الحقيقة نجد موضوعاً هاماً آخر فى هذه المسرحية هو الإثم أو الذنب . والإثم أو الذنب لدى يوسف إدريس ظاهرة مسيحية خالصة ، لا تنعكس إلا فى الكتابات الغربية ، ولذا ينبغى ألا يستخدمها كتاب الشرق الأوسط الخالون من هذا الشعور(٢٢) . ومع هذا يرى يوسف إدريس الإثم فى الثقافة العربية كمفهوم اجتماعى وليس ميتافيزيقياً ، وعلى هذا الأساس تناوله فى المهزلة الأرضية(٢٣) .

وتعقد فى المسرحية محاكمة تبين أن جميع البشر آثمون أو مذنبون فى المأساة البشرية للوجود :

ولا تعد « المهزلة الأرضية » فى منزلة « الفرافير » ، نفسها ، فالأفكار الذهنية والفلسفية لا تصنع بالضرورة مسرحية جيدة . و« المهزلة الأرضية» تعانى من أحاديث طويلة كأنها الخطب مع قلة الأفعال فيها . وفى رأى الناقد رجاء النقاش أن هذه السمة من عناصر « الضعف الاقتصادى » فى معظم مسرحيات يوسف إدريس : فهو مفكر ومثقف يرمى قبل كل شىء إلى التعبير عن أفكاره . ولذا يتجاهل نتائج مثل هذا الإملاء أو الفرض على الشخصيات وعلى الصفة الدرامية للمسرحية[٢٤]. وبدلا من أن يجعل شخصياته تقدم فكره — كما هو الحال فى قصصه القصيرة — نجد فكر مسرحياته يهدد الفعل فيها . وتفتقر « المهزلة الأرضية » أيضًا إلى موضوع مركزى[٢٥]. فهى تتناول وتعرض نظريات كثيرة جداً ، مما أفقد المسرحية رشاقتها ودقتها فى إصابة الهدف . وقد أدرك يوسف إدريس نفسه هذا الجانب فيها ، حتى إنه نحاها جانبًا بعد كتابة الفصلين الأول والثانى ، وتركها برهة من الزمن ، فلما عاد إليها كانت المسرحية قد فقدت دقة انضباطها[٢٦]. ومع هذا فالمهزلة الأرضية لها أهميتها ، وتستحق دراسة جادة .

وفى سنة ١٩٦٩ نشرت« المخططين » فى مجلة المسرح ، وبعدها بقليل صودرت. وفى عالم خيالى يصف إدريس المجتمع الناجم عن فلسفة عبد الناصر السياسية[٢٧]. فالشخصيات إجمالا فاسدة ، أحدهم انتهازى يؤمن بأسلوب ميكيافيلى فى الحياة . والآخر يعيش على ألفاظ وشعارات ، فى حين يستخدم ثالث هذه الشعارات نفسها لتدمير رفاقه . وهناك شخص رابع يستخدم التقرب بالزلفى والنفاق كى يصل إلى أغراضه . وفى دولة الإذعان يقبل جميع الناس وضعهم من غير أن يفكروا فى كيفية الخروج منه، فكأنهم كائنات آلية (روبوط) تمضى آليًا فى حياتها المبرمجة سلفًا : وإذا اعترض أحدهم ، وشى به رفاقه وصحبه فيكون فى هذا القضاء عليه

قضاء مبرماً . وفى نهاية المسرحية اختفى كل أثر للحرية والابتكار ، ويدرك الزعيم المسئول عن هذا المجتمع المخطط غلطته وينادى بالإصلاح . وإذا بالكل يدمغونه بأنه خائن للقضية الكبرى المخطط لها[٢٨] . وقد أراد يوسف إدريس بوصف المجتمع المصرى فى سنة ١٩٦٧ أن يقيم البرهان على أن عبد الناصر نفسه فطن للموقف بعد حرب سنة ١٩٦٧ ، ولكنه لم يستطع أن يصنع شيئاً ضد النظام الذى هو خالقه[٢٩] .

وأخيراً ، فى سنة ١٩٧١ ، نشرت مسرحية « الجنس الثالث » . ومرة أخرى نجد أنفسنا بإزاء عالم خيالى ، ونلاحظ أن الإنسان فيه يبحث عن الفردوس والسعادة على الأرض[٣٠] إن « آرم » — رجل العلم — يفتش عن اكتشاف جديد خليق بتغيير حياة البشر . وأدى به التفكير إلى الاعتقاد بأنه لو وجد المرأة المثالية ، فسوف يتسنى له أن ينتج جنساً ثالثاً ، جنساً فوق البشر . وفى النهاية يدرك أن المرأة التى تساعده فى أبحاثه هى الرفيقة أو الزوجة المثالية التى كان يفتش عنها ، وأن ما صادفه من إخفاق إنما نتج عن افتقاره إلى الإرادة الحازمة ، وإلى محبة رفاقه من بنى البشر ، والأمل فيهم[٣١] . وهذه المسرحية المجازية أول مسرحية ليوسف إدريس تنتهى بنغمة تفاؤل ، منذ « جمهورية فرحات » . فهل يعنى هذا أن يوسف إدريس ، الذى خيب أمله إخفاق تطبيقات اشتراكية عبد الناصر ، وبعد أن بحث عبثاً وباستماتة عن حلول فى « الفرافير » و « المهزلة » الأرضية ، وبعد أن فضح علناً فساد المجتمع فى المخططين ، قد آمن بأن الإرادة الحازمة والمحبة والأمل كافية لقهر الموت والتغلب على كل العقبات التى تعترض طريقه إلى تحقيق الذات ؟ قد تكون هذه وجهة نظر فى قراءة « الجنس الثالث » . وقد أساء الكثيرون من النقاد فهم هذه المسرحية ، بل إن المخرج نفسه أساء فهمها عند عرضها على خشبة المسرح ، مما اضطر يوسف إدريس أن يطلب وقف عرضها[٣٢] .

وبعد « الجنس الثالث » خامر يوسف إدريس الأمل فى الانتقال من عالم الخيال

ـ الذى بدأ « بالفرافير » ـ صوب شكل درامى أكثر واقعية . وتراءى له أن طابع أن طابع مسرحياته المقبلة خليق أن يكون أكثر فردية وأقل رمزية . وذلك أمر متروك للزمن الحكم على مدى توفيقه فيه[٣٣] .

وفى هذا الفصل قصرنا المناقشة على مسح لعمل يوسف إدريس ، كى يتسنى للقارئ الذى لا معرفة له بها أن يحدد وضع الفرافير ، التى سنتناولها الآن بالتحليل المفصل .

الفصل الثانى

الجوانب النظرية لمسرحيات
يوسف إدريس

١ ـ أصالة المسرح المصرى

لقدحاول يوسف إدريس بمسرحيته « الفرافير » أن يحدث ثورة فى الدراما المصرية ، ودعواه أن مصر ـ قبل هذه المسرحية ـ كانت تفتقر إلى مسرح أصيل خاص بها ، وقد أراد « بالفرافير » أن يقدم نموذجاً لمسرحية مصرية خالصة فى مصريتها :

وكان رد الفعل الأدبى لهذه التجربة الجديدة مدمراً ، فرفضها نقاد كثيرون رفضاً عنيفاً . وأصر الناقد الأدبى الشهير الدكتور محمد مندور على أن « الفرافير » ـ برغم مطامح يوسف إدريس وما علقه عليها من آمال ـ مثقلة بتأثيرات أوربية من حيث الشكل والفلسفة . وأن من التأثيرات البادية للعيان فى مسرح يوسف إدريس هدم بيرانديلو للحائط الرابع ، وتكنيك الارتجال الذى تميزت به الملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) ، وإحياء بريشت للمسرح الملحمى ، واستخدام بيكيت الهزلى (بطريقة الفارس) للانتحار فى مسرحية « فى انتظار جودو »[1] . ويذهب الناقد الدكتور على الراعى إلى حد إنكار إمكان وجود مسرح مصرى : فلديه أنه لا يوجد إلا شكلان للمسرح : الشكل الأوربى الغربى الذى اتخذته مصر ، والشكل الشرقى الذى امتد تأثيره أخيراً إلى الغرب » والكاتب المسرحى الدكتور رشاد رشدى يلاحظ ـ كما لاحظ الدكتور مندور ـ تأثير بريشت فى « الفرافير » : ويرجع رشاد رشدى

المسرح الارتجالى أو الفصل المضحك الذى استقاه يوسف إدريس إلى دراما العصر الوسيط والملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) ، ويقول إن القراقوز بهذا التخريج الجديد المستخدم فى الفرافير يرجع أصله إلى الصين وتركيا وغيرهما من الأقطار ، وإنه ليس مصرياً خالصاً كما يريد يوسف إدريس من جمهوره أن يعتقد[٢] : ولذا كان معظم النقاد وكثيرون غيرهم يعتقدون أن يوسف إدريس يكتب على الطريقة الأوربية . وبما أنه من مواليد هذا القرن ، فلا يمكن أن يعزل نفسه عن الفلسفة والأدب العربيين السائدين فى زمنه[٣] .

كل هذه التعليقات السريعة تتضمن رفض خطط يوسف إدريس لإقامة دراما أصيلة . وكان يوسف إدريس قد لقى اعتراضات كثيرة من الدوائر الأدبية المصرية بسبب طبعه الجرىء الجسور . ولما كان بطبيعته سريع التأثر والتفجر تواقاً للبحث لاكتشاف أشكال وأفكار جديدة ، فقد لقيت مقترحاته تشككاً أشد مما يلاقيه غيره من الكتاب . ولكن يجدر بنا قبل الحكم على نظريات يوسف إدريس الجديدة أن نفحص هذه النظريات عن كثب :

وكان يوسف إدريس ، قبل نشر « الفرافير » كمثال أو نموذج للمسرح المصرى الجديد فى ربيع سنة ١٩٦٤ ، قد كتب عارضاً نظريته عن الدراما الأصيلة فى ثلاث مقالات بمجلة الكاتب ، فى ثلاثة أعداد متوالية ، بتاريخ يناير وفبراير ومارس سنة ١٩٦٤ ، بعنوان : « نحو مسرح مصرى » وفيها يعرّف المسرح الجديد « الوسط الذى يعبر من خلاله عن الوجدان المصرى » وقد لخص جلال العشرى مناقشات يوسف إدريس بأن الدراما ليست قالباً ولا شكلا ، بل هى فعل ورد فعل ، صراعات وتيقظات وعى، روح ووجدان . . . أى أنها — بعبارة أخرى — انعكاس الذات المصرية[٤] :

ويشعر يوسف إدريس أن الكاتب المسرحى — كى يخلق مسرحاً مصرياً

أصيلا – ينبغى أن يفتش عن الذات المصرية والهوية المصرية ، ويقترح – فى هذا السبيل – أن ينظر الكاتب إلى ماضى بلاده التاريخى والأدبى . ولكى نفهم ما يعنيه يوسف إدريس بالهوية المصرية بصورة أفضل ، نشير إلى التعريف الذى ذكره حسين فوزى ، الذى يقول أنور عبد الملك إنه كتب « أعظم كتاب فى مصر المعاصرة » ، وهو « سندباد مصرى »[٥] .فى هذا الكتاب يصر الدكتور حسين فوزى على أن مصر قد احتفظت على امتداد تاريخها الطويل بهويتها . والهوية المصرية فى بعدها الأول هى علاقة المصرى بالأرض وبنهر النيل . ثم يأتى دور تاريخ مصر السياسى الذى أثمر وحدة الشعب من خلال المعاناة والبؤس الناجمين عن الاستغلال الفاحش . ويأتى ثالثاً ما تتسم به الهوية المصرية من الحفاظ على التقاليد ، ولاسيما المعتقدات الدينية (سواء منها القبطية أو الإسلامية) . وإذا نظرنا إلى الفن مثلا ، لوجدنا أن الفن فى مصر ما كان ليعيش ثلاثة آلاف سنة لو لا أن المصريين حافظوا دائماً على تراث ماضيهم . ثم رابعاً نجد المصرى يتسم بانبهاره وافتتانه بعالم الروح المحفوف بالأسرار ، فهو يصبو دائماً إلى اكتشاف المجهول أو تفسيره بامتثال مادى . ثم يأتى خامساً روح الفكاهة المصرية التى حفظت على المصريين أملهم برغم القلق والألم . ويأتى أخيراً عنصر اللغة العربية التى ربطت بين ثقافته وفنه برباط واحد[٦] .

وچاك بيرك ناقد آخر يمكن أن يساعدنا على تفهم معنى الهوية المصرية عند يوسف إدريس . فالعربى الحديث يناضل – فى سبيل إقامة هويته – لإعادة استكشاف أصالته . ويعرف العالم الفرنسى الأصالة بأنها البحث عما هو أساسى[٧] ؛ وبعبارة أخرى ، يكون لدى العربى ظمأ إلى إحياء أو بعث القديم باستعادته ، أو بإعادة إنتاجه كما هو أو على صورة أفضل مما كان عليها . وهذا فى نظر بيرك تجديد وليس ابتكاراً[٨] . بيد أن العربى ، إلى جانب جهده لاستعادة هويته بعد سنوات الاستعمار الغربى ، مشغول فى كفاح مستميت لإثبات هويته المنفصلة ٥ ويوسف إدريس يوافق على أن المصرى المعاصر لديه رغبة عميقة فى استرداد أصالته ،

ولكنه يخالف جاك بيرك ، من حيث إن مؤلفنا المسرحي يطالب بعالم من الابتكار ، لا من التجديد فحسب : فني الأربعينات ، وحتى أوائل الستينات كان المعتقد أن المصرى فقد شخصيته وليس باستطاعته إلا دمج نفسه فى علاقة مع الآخر ، المستعمر [٩] ثم تبين فيما بعد أن المصريين — برغم سنوات العذاب والكفاح والاحتلال — احتفظوا بهويتهم مدفونة فى أعماق سرائرهم ، منعكسة فى أدبهم الفولكلورى .

ويوسف إدريس مؤمن إيماناً قوياً بهذه النظرية ، ولذا فهو يشجع الكتاب المصريين على البحث عن أدبهم الشعبي المنسى ، فهناك سيجدون هويتهم الأصيلة :

وبذلك يذكرنا يوسف إدريس فى هذه المقالات بأيام الفراعنة وأعيادهم ومهرجاناتهم ، بما فى ذلك الدراما ، ويذكرنا بالغوازى وبالعوالم [١٠] وفى رؤى إدريس مثلا أن الغوازى برقصهن الذى عاش حتى عصرنا الحاضر ، مصدر قوة للدراما المعاصرة ، أكبر من رقص البطن ، حيث كانت الراقصة لا تؤديه إلا فى القصور ، ولإمتاع الوالى والترفيه عنه [١١] . وكذلك لدى الإسلام مصادر قوة يمكن أن تكون عوناً للمسرح الحديث ، مثل الغناء والحركات الإيقاعية التى تشاهد فى حلقات الذكر ، وفى الاحتفال برؤية هلال رمضان ، وأغانى الأطفال احتفالا بلياليه .

ويعد يوسف إدريس من المصادر القيمة « القافية » — أو الحوار المقفى — الذى هو لون من الكوميديا المرتجلة يمارسها الناس فى طرقات المدن ، وكذلك مسرح الفصل المضحك الذى يوجد فى الريف ، ومسرحيات خيال الظل ، وأخيراً القراقوز [١٢] وفى رأيه أن كل هذه الوجوه من الأدب الفولكلورى كان ينبغى أن تستخدم عندما برزت دراما القرن العشرين فى مصر . وكانت هذه الأشكال خليقة أن تمد المسرح المعاصر بفردية خاصة به . وبينما يرى قلة من النقاد أن بعض هذه الألوان ، مثل الفصل المضحك والارتجالى يرجع أصلها إلى الملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) ، يرى يوسف إدريس أن جميع شعوب العالم كان لديها فى وقت من الأوقات مسرح

ارتجالى ، لأن هذا المسرح الارتجالى ظاهرة ثقافية سوية ، وهذا ما لا يمكن أن يستدل منه على أن جميع الشعوب تأثرت بالكوميديا ديلارتى الإيطالية[١٣] .

ويعتقد يوسف إدريس أن المسرح المصرى – حتى الآونة الأخيرة – كان الابن غير الشرعى للدراما الأوربية فى القرون الثامن عشر والتاسع عشر والعشرين[١٤] . فالكتاب المسرحيون المصريون – عن طريق الترجمة والاقتباس ، بل عن طريق الابتكار أيضاً – قد عبروا عن أفكار أوربية ، مستخدمين أشكالا أوربية . . بل عندما كانوا يكتبون أيضاً عن أوضاع محلية ، كان الوجدان أو الوعى الأوربى هو الماثل دائماً . وبذلك لم يحصل المسرح المصرى قط على فرديته وهويته . وفى رأى يوسف إدريس أن القول بأنه لم يكن أمام الدراما فى الشرق الأوسط إلا طريق واحد فحسب ، قول مضلل وغير صحيح . فمصر قد أوتيت تاريخاً غنياً من الأدب الفولكلورى ، وشيئاً من الدرامية الشعبية فى أشكالها الباكرة، بحث يتاح للكاتب المصرى أن يستلهم تاريخه .

ومع هذا ، فن الخطل أن نظن بيوسف إدريس رفض الأدب الأوربى رفضاً تاماً . فهو متيقظ كل اليقظة إلى وضع المصرى ، الذى يصفه أنور عبد الملك بأنه مصرى وعربى وأفريقى ونيلى[١٥] . وفضلا عن هذا لا يستطيع المصرى أن يرفض الحضارات المحيطة به ، ولذا يشجع إدريس بلاده على فتح أبوابها للثقافات الأجنبية ولتعلم كل ما تستطيعه عنها . وعملية التعلم هذه ينبغى ألا تقتصر على أوربا وأفريقيا ، بل ينبغى أن تمتد فتشمل أيضاً سائر العالم ، أى أمريكا وآسيا . إلا أن الكاتب الدرامى عندما يكتب ينبغى ألا يقلد الآداب الأرقى تقليداً أعمى ، وينسى ذاته الباطنة التى هى ثمرة ثقافته الخاصة . بل الأولى بالكاتب المسرحى ، بعد تعلم الخصائص الجوهرية للإنسان كما تراه الثقافات الأخرى ، وبعد استيعاب تاريخه وتراثه الشعبى ، أن ينسى ، عندما يتناول القلم ليكتب ، كل هذه التأثيرات الخارجية ، ليعبر عن الذات المصرية الباطنة العميقة المعاصرة التى بداخله[١٦] .

ولذا ، عندما يدعو يوسف إدريس إلى دراما مصرية أصيلة ، فهو لا يعنى — كما ظن نقاد كثيرون — شكلا جديداً من المسرح ، بل يعنى دراما نابعة من الذات المصرية الحقيقية. وهذا لا يختلف كثيراً عن تصور بريشت : فبريشت وإن كان قد أنتج شكلا دراميًّا جديداً (هو المسرح الملحمى) ، لم يبتعد ابتعاداً أساسيًّا عن الروح الألمانى . وعلى نفس النحو ، يتضمن مسرح بيرانديلو جوهر التراث الإيطالى، وإن كان — من حيث هو مؤلف مسرحى— قد أحدث ثورة فى المسرح بالشكل الجديد الذى ابتدعه :

وكذلك يوسف إدريس ، فهو لا يقدم لنا شكلاجديداً للمسرح ، بل يرفض الوجدان الأوربى الذى تشبعت به الدراما المصرية منذ إحيائها . ويدعو إدريس إلى التعبير عن الجوهر المصرى كما هو معبر عنه فى التراث الشعبى فى مدن وطنه وقراه[١٧] . ويريد من المسرح الجديد أن يعبر عن الروح المصرى ، وأن تكون له نكهة مصرية وهوية خاصة به . فلكل وطن طبعه أو شخصيته وفرديته ، فالمصريون ليسوا كالبريطانيين مثلا . وتأسيساً على هذا ينبغى أن يكون المسرح المصرى مختلفاً عن المسرح البريطانى[١٨]. إلا أن هذا لا يعنى أن المسرح المصرى ينبغى أن يعيش معزولا عن المجال الدولى ، بل الأمر بالعكس : فلا يمكن الوصول إلى الإنسان العالمى إلا بالتعبير عن روح الإنسان المصرى[١٩]. ولذا فإن يوسف إدريس — الذى تأثر تأثراً غير مباشر بالأشكال والفلسفة الأوربية — خليق أن ينضم إلىالدراما العالمية عن طريق الأشكال الدرامية المصرية من مسرحيات : خيال الظل،والقراقوز ، والفصل المضحك ، والمسرح الارتجالى ، وأهم من هذا كله : عن طريق الروح المصرى[٢٠].

* * *

وإذا ما حللنا « الفرافير » ، رأينا أن إدريس حاول أن يعكس فيها ما يعرف بالموروثات المسرحية المصرية :

إن أول أثر للدراما الشعبية نلاحظه فيها ، هو خلق الشخصية الرئيسية ، وهى شخصية فرفور . وهى مستمدة من التراث القديم ، ويمكن العثور عليها فى المسرحيات الباكرة فى القرن العشرين . فهو الشخص البارع ، الهجاء ، الذى يستخدم التهكم والفكاهة والسخرية ليفضح وينتقد ويهاجم المجتمع والبشر [٢١] إنه الرجل الغاضب الذى يستخدم ضحكاته وتهكمه وسخريته بلا مرارة أو روح هدام ، بل بحدة هجائية يجبر الشخص الآخر على مواجهته .

وفى مصر ، على امتداد القرون ، كان فرفور البطل الرئيسى فى المسرح الارتجالى ، وفى المسرحية الشعبية ، شأنه شأن القراقوز ، وكان يشار إليه باسم « ابن البلد » — رمزاً للمواطن العادى .

فى الفصل المضحك يقف البطل فى القرية معلقاً على مشكلات الفلاحين الاجتماعية[٢٢] : . وتتوالى النوادر فى أشواط قصيرة متلاحقة » من الملاحظات اللاذعة ، تفصل بينها الرقصات والعزف الموسيقى ، وفى « الفرافير » نلاحظ أن فرفور لا يناقش موضوعاً معيناً محدداً ، بل يهجو ويندد بجوانب متنوعة شتى من وجود الإنسان ، ووضعه أوحاله الاجتماعى والسياسى . ويعالج القراقوز هذه الموضوعات بعينها ، بيد أن تهكمه وسخريته تخالطهما الموعظة أو النصيحة التى لا نجدها مطلقاً فى كلام ومناقشة البطل الارتجالى أو كلام فرفور ومناقشته . بل يخاطب الفرفور والبطل المضحك جمهورهما مباشرة ، فى أثناء هذه المناظرات والتأملات ، عن طريق المنولوج ، على أمل استدراجهما إياه إلى حد المشاركة معهما فى تمثيل المسرحية . ونظرية يوسف إدريس فى التمثيل تتفق إلى مدى بعيد مع نظرية « أرتو » ، فهو — مثل أرتو — يريد أن يحطم الجدار الذى يقف بين الممثل والمتفرجين ، محققاً بذلك وحدة يغدو الواقع فى إطارها تمثيلا ، ويغدو التمثيل واقعاً[٢٣] . والمنولوجات التى يلقيها الفرفور لها أصلها فى القراقوز ، الذى هو أبو المنولوجات فى مصر : ولكن الفرفور — بخلاف القراقوز الذى تتسم منولوجاته بالمرارة والإغاظة — يفضل

أن يثير وجدان ووعى الجمهور ليحمله على تحليل نفسه . ولكى يصل الفرفور إلى هذا الهدف يتجنب – مثل بطل الفصل المضحك – الوهم الذى نجده فى القراقوز ومسرحيات الدمى . ويغدو الفرفور واقعياً بمحاولة جعل خشبة المسرح قريباً جداً ومألوفاً للمتفرجين ، حتى إنه يغدو هو الحياة نفسها[٢٤] .

ويرتدى الفرفور زياً عتيقاً ، براق الألوان ، وطرطوراً ، بحيث يذكر الجمهور بالمهرج أو القراقوز . ويغطى وجهه أيضاً بالدقيق الذى يقرنه على الفور ببطل الفصل المضحك . وإشاراته وحركاته وكلامه ، كلها ذات صبغة تهريجية . وكما يحدث فى السيرك ، يتم الإعلان عن دخول الفرفور بموسيقى شعبية عالية تصحبها ضوضاء وزئاط صاخب[٢٥] . فيندفع الفرفور داخلا كالإعصار ، حاملا هراوة أونبوتاً من الخشب ، ويبدأ فى ضرب رءوس المتفرجين فى الصف الأول بها (وهو تصرف يذكرنا بالقراقوز فى المسرح الفولكلورى[٢٦] . وبينما هو يسخر من المنادى الذى قدمه للناس ، يفتش عن سيده . وعندئذ يشير له المنادى إلى متفرج فى الصف الأول ، زاعماً أنه « السيد » . ويأخذ الفرفور فى تحليل سيده المزعوم هذا ، وهو منطلق فى تهريجه التقليدى :

الفرفور : داهه ؟(ينظر إليه باشمئناط ويدور حوله ويرفع جاكتته ويدق على صدره بإصبعه وكأنه يدق ويمتحن لوحاً من الخشب ، فيرن صدر الرجل وكأنه من الخشب) إيه ده ياخويا ده ؟... دا ماله كده ؟ (يدق على ظهره فيصدر عنه نفس الرنين) دا باينه جاى من التخشيبة لطع . . (يضع يده فى جيب الرجل ويفتشها فيخرج بها ممسكاً بنصف رغيف بلدى ناشف) الله ! الله! (ويضع يده فى جيوب بنطلونه وبين طيات سترته ، ويفتشه كله حتى يخرج كل ما معه من قطع خبز من مختلف الأنواع والأشكال) أنت بتشتغل إيه يا عم ؟ أوعى تكون مفتش تموين ؟ (يأكل قطعة خبز ولا يلبث أن يبصقها بعيداً) أقطع دراعى إن العيش ده متاكل

قبل كله ! هو ماله خايف كده ليه ؟ (الرجل ينظر إليه برعب متزايد) ما تتقل شويه ياواد (ويضربه على جانبه الأيمن فينثنى الرجل إلى اليسار ، فيضربه فرفور على الجانب الآخر فينثنى الرجل الناحية اليمنى) دانت سيد ملعب قوى ياوله ! (ويضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب والرجل ينثنى كاللولب) « ولا المعجون بمية سيدا سيد ...أنت يا ... [٢٧] »

وهناك عامل آخر نجده فى فرفور موروثاً من مسرحيات الدمى ، والقراقوز ، والملهاة الارتجالية (كوميديا ديلارته) ، وهو هذا الثنائى من الشخصيات المضحكة فى المسرحية . وفرفور فى « الفرافير » يكمله السيد ، ومن خلال حوارهما وتعليقاتهما تأخذ المسرحية مداها . وكل منهما واع لما يمثله الآخر . فالسيد هو الشخص الذى ينبغى أن يطيعه الفرفور ، أما فرفور فهو الخادم ، أو العبد الذى لا اختيار له ، وليس أمامه إلا الطاعة ، ومع هذا لا يكف عن اللذع بلسانه السليط . ولكن هذا لا يمنع يوسف إدريس من إدخال نوع من المسرحية الشعبية الارتجالية تنقلب فيها الأوضاع ، بحيث يغدو السيد فرفوراً ، والفرفور سيداً [٢٨] .

ويذكرنا على الراعى بأن المسرحية الشعبية فى أوائل القرن العشرين ، كما قدمها « محمد المغربى » ، كانت تقلب فيها أدوار الشخصيات أيضاً ، فيغدو الأفندى خادماً وينقلب كمال الخادم أفندياً .

أما الشخصيات الثانوية فى المسرحية فهن الزوجات : اثنتان يتزوجهما السيد والثالثة يتزوجها فرفور . ولاستكمال الصورة الهزلية للمسرحية الشعبية الارتجالية ، يقوم رجل بدور زوجة الفرفور . أما زوجتا السيد فمختلفتان : الأولى منهما اختارها فرفور والسيد من بين الجمهور ، وهى متعلمة ، عصرية ، وذات مواصفات جنسية مثيرة ، تذكرنا باستمرار ببطلات روايات الريحانى المتفرنجات . والزوجة الثانية للسيد فرضها عليه المؤلف ، فهى راقصة شعبية ذات لسان سليط . وهذه الزوجة الثانية ،

هى وزوجة فرفور ، كلتاهما نموذج نمطى للمرأة السوقية (الشلق) ، التى تستخدم فى كلامها صوتاً عالى الطبقة ، وألفاظاً بالغة الاجتراء ، وإشارات فجة مبتذلة(٢٩) .

وهذا ما عناه يوسف إدريس بالميراث الشعبى ، فلديه أن التعبير عن مشكلات وأحزان المصرى اليوم ، يحتاج إلى فطنة للتراث الذى خلق وجدان سواد الشعب(٣٠) فالتراث الأدبى يمكن أن يكون منبعاً لا ينضب معينه للمادة الغفل أو المادة الأولية لأى كاتب مسرحى . ففى « الفرافير » مثلا كانت المسرحيات الشعبية والفصل المضحك المرتجل والقراقوز هى المصدر الأساسى للتأثيرات ، ومع هذا فإن مؤثرات أخرى مثل ألف ليلة وليلة والأساطير الإسلامية ، بل والأساطير الدينية الفرعونية يمكن أن تلاحظ بالنسبة لمسرحيات أخرى عديدة . ومن الأهمية بمكان فى نظر يوسف إدريس ، أن المسرحية المحلية الحديثة ينبغى أن تكون لها نكهة مصرية مألوفة للجمهور فى أثناء التعبير عن وجدانهم بالأمور المعاصرة . ومثل هذا العمل الأدبى تعبير عن المجتمع المحلى ، وعن وجدان شعب . ويوسف إدريس يحث الدراما المصرية على أن تعكس هوية الوطن ، وثقافته ، وتاريخه ، وروحانيته ، وفكاهته ، ووعيه ويقظته .

٢ — مسرح التحريض

الدراما عند إدريس لها طابعها الاجتماعى ، والكاتب ليس إلا « عنصراً من كل هو المجموع الاجتماعى الذى ينتمى إليه » . ومن ثم فإن عمل الكاتب « انعكاس لطبقة اجتماعية بأسرها »(٣١) . وهذا لا يعنى أن الوضع أو الوقوف على خشبة المسرح مرآة تامة للحياة ، فالكاتب يختار بعض الجوانب من الواقع الاجتماعى ، ويعرضها مضفياً عليها مغزى(٣٢) . ويوسف إدريس لا يريد لمسرحياته أن تكون مجرد ترفيه ، بل يريد أيضاً أن يكتشف المتفرجون حقيقة الحياة ويتعرفوا على أنفسهم فوق خشبة المسرح(٣٣) . وهذا الرأى شديد الشبه برأى برنارد شو فى دور الكاتب المسرحى : فقد أراد شو أن يهاجم ويحطم كل التصورات الخاطئة التى لدى الجمهور ، وأن

يكون « كاشفاً بلا هوادة للحقيقة الخفية ، ومحطما شديد البأس للأوثان »[٣٤]. ولذ يحاول يوسف إدريس أن يعرى مجتمعه فوق خشبة المسرح ليرى الناس أنفسهم . بيد أن يوسف إدريس يخطو خطوة يتجاوز بها المدى الذى ذهب إليه برنارد شو ، خطوة تقربه من منظر غربى آخر ، هو « أرتو » ومسرحه المعروف باسم « مسرح القسوة » . فإدريس — مثل أرتو — يؤمن بأن المسرح ينبغى أن يكون قاسياً على الإنسان ، بأن يريه ذاته القبيحة . ويجب أن يجعل المسرح الإنسان يواجه فظاعة ظروفه واليقين بأن « السماء يمكن أيضاً أن تسقط فوق رءوسنا »[٣٥]. ويذهب « أرتو » فى تنظيره مسرح جارى ، إلى أن : « المسرح (تأثيره) مفيد ، لأنه يدفع الناس إلى أن يروا أنفسهم على ما هم عليه ، فيسقط القناع عنهم ، ويكشف الأكذوبة ، والتفاهة ، والوهن ، والخسة ، والطرطوفية (النفاق) »[٣٦]ه

فإدريس يريد لمتفرجيه أن يصدموا تماماً بهذه الاكتشافات ، بحيث تستولى عليهم جميعاً رغبة قوية فى التغيير . أجل جميعاً ، لأن إدريس ككاتب مسرحى اشتراكى لا يقصد بمسرحياته أن تنصب على الأفراد ، أو أن تكون موجهة إليهم ، بل إلى المجتمع بأسره ككل . فالمسرح عند إدريس خاصة عامة ، وهو بهذه العمومية مختلف عن دراما بريشته التى تخاطب عقلانية الإنسان ، لأن إدريس يخاطب دائماً الوجدان العام المشترك لجمهوره . وفى الوقت نفسه الذى تنتج فيه مسرحياته الحياة ، تشكلها أيضاً وتغير صورتها[٣٧] . وهكذا يكون لدى متفرجيه حافز فردى قوى لتغيير أنفسهم ، وحافز جماعى لتغيير حالهم ووضعهم . والهدف النهائى لمسرحه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بدراما جارى (مسرح القسوة)، وبمسرح بريشت أيضاً . ولذا نجد « أرتو » يريد من « الفعل المسرحى » أن : « يهز القصور الذاتى الخانق، كاشفاً للتجمعات عن قوتها ، وداعياً إياها إلى اتخاذ موقف بطولى ومتفوق ، ما كانت لتتخذه لولا هذا ، فى مواجهة القدر »[٣٨] .

وبريشت أيضاً يرمى إلى عرض الحقيقة وفضحها أمام الجماهير التى يوجه إليها

مسرحياته : وهو — مثل إدريس — لا يعد المسرح مجرد أداة للترفيه . وبريشت — من حيث هو ماركسى — يؤمن بأن لمسرحه دوراً فى المجتمع ، ويرى فى ممثله معلماً ، وقد جلس جمهوره ليرى الحجج والشرح[٣٩] . ويتوقع منهم جميعاً أن يتخذوا قرارات وأن يتصرفوا بحيث يغيرون العالم والمجتمع وأنفسهم[٤٠] .

وهذا يمكننا أن نطلق على مسرح يوسف إدريس — وأيضاً على مسرح أرتو ومسرح بريشت — اسم « مسرح التحريض » . ولنمض إلى أبعاد أعمق فى تحليلنا لهذا النوع من المسرح .

يعد نقاد كثيرون على أن مسرحيات يوسف إدريس بريشتية فى شكلها وجوهرها : ويرفض يوسف إدريس هذا الزعم ، ويصر على أن مسرحه مصرى أصيل فى مصريته ، وأن بريشت كان له من التأثير عليه أقل مثلا مما للميراث الأدبى الذى كان موجهاً إلى إثارة الجماهير ، ومن العسير أن نقرر إلى أى مدى تأثر يوسف إدريس ببريشت : فكثير من الجوانب يبدو للوهلة الأولى أنها مستمدة من مسرح بريشت ، ولكنها من الممكن جداً أن تكون مستمدة من يوسف إدريس نفسه ومن ميراثه الأدبى . فكما قلنا من قبل ، كان مسرح الفصل الواحد المضحك ، كما كان القراقوز ، يرمى إلى تسخيف وإثارة الجمهور كى يحرض على تغيير حياتهم : يضاف إلى هذا أن بعض ملامح دراما يوسف إدريس على طرف النقيض تماماً من مفهومات بريشت :

ولنفحص مسرح يوسف إدريس التحريضى عن كثب . إن هذا الكاتب المسرحى المصرى يؤمن بأن الممثل ينبغى ألا يندمج تمام الاندماج فى التمثيل بحيث ينسى جمهوره ، ولا ينبغى فى الوقت نفسه أن ينسلخ تماماً من تمثيله[٤١] . بل ينبغى على الممثل — كما يقول يوسف إدريس — أن يكون «عين فى الجنة وعين فى النار» . . .[٤٢] فالدراما التحريضية موجهة أساساً إلى مجموع المتفرجين ككل ، لا إلى أفراد : ولذا كان على الممثل أن يلاحظ ويتتبع رد فعل جمهوره ، ليغير تمثيله بما يلائم ذلك[٤٣] . وينبغى على الممثل باستمرار أن يكون يقظاً لحالة متفرجيه النفسية ، وهم

يتغيرون كل ليلة ، وأن تكون لديه استجابة فورية لهذه الحالة . فإذا رأى أنه يفقدهم ، فعليه أن يلون وينغم تمثيله بحيث يستحوذ على انتباههم . فالممثل فى الدراما التحريضية ينبغى دائماً أن يكون واعياً بنفسه كممثل ، وأن يسأل نفسه دائماً : ماذا أريد أن أعبر عنه ، وماذا أريد أن أصل إليه أو أحققه :

ودرجة التشابه بين يوسف إدريس وبريشت إنما هى فى الواقع مسألة تركيز أو إلحاح : فبريشت يطالب ممثله بأن « يعرض أو يرى للناس حدثاً ، ويجب أن يريهم نفسه عن طريق إطلاعهم على الحدث » . وبذلك يحتفظ الممثل بانفصال حاسم عن دوره[٤٤] . فلا يجوز للممثل أن يتظاهر بأنه الشخصية ، أو أن يقدم للناس مشاعره واندماجه فيها . وهذا مختلف عن مطالب إدريس من الممثل ، لأنه يصر على أن يتحد الممثل بالفعل ، وفى الوقت نفسه يكون قادراً على الخروج من دوره ليراقب أو يلاحظ الجمهور ، ثم يعود للغوص فى دوره[٤٥] .

إن لفظ « المسرح » عند يوسف إدريس ليس مرادفاً للفظ « تمثيل » ، بل لعله أقرب إلى لفظ « المشاركة » ، أى مشاركة الممثلين والمتفرجين فى الدراما . فالممثل بحاجة إلى متفرج ليحس دوره ، وبعبارة أخرى ، هو يستمد وعيه بدوره من الجمهور[٤٦] . والممثل لا يكون ناجحاً إلا عندما يجعل المتفرجين يشاركون فى الأداء . ونكتشف منذ السطور الافتتاحية « للفرافير » المعنى الذى يعطيه يوسف إدريس للمسرح :

المؤلف : . . . إحنا فى مسرح ، والمسرح احتفال ، اجتماع كبير ، مهرجان ، ناس كتير . ناس . بنى آدمين سابوا المشاكل بره وجايين يعيشوا ساعتين تلاته مع بعض ، عيلة إنسانية كبيرة اتقابلت وبتحتفل أولا بأنها اتقابلت ، وثانياً أنها حتقوم فى الاحتفال ده بمسرحة وفلسفة ومسخرة نفسيها بكل صراحة وقباحة وانطلاق . عشان كده مفيش فى روايتى ممثلين ولا متفرجين :

انتم تمثلوا شوية ، الممثلين يتفرجوا شوية : وليه لأ ؟ اللى يعرف يتفرج

لازم يعرف يمثل ، إنتوا ما تعرفوش تمثلوا ؟ بقى دا كلام ؟ دانتو طول النهار نازلين تمثيل[٤٧] .

فليس يكفى أن يتوحد أو يندمج المتفرج تماماً بالممثل – وهى سمة يدافع عنها أيضاً « أرتو » ، الذى يقوم لديه اتصال بين الممثل والمتفرج – بل فى نظر يوسف إدريس يجب أيضاً أن يندمج بالمؤدى[٤٨] وبريشت يجعل من متفرجه مراقباً يوجه إليه التحدى أكثر مما هو داخل فى التمثيل أو الفعل المسرحى . بيد أن بريشت متفق تماماً مع يوسف إدريس فى أنه يريد لجمهوره أن يغدو كامل التيقظ للحدث الذى يجرى على المسرح ، ولمسئوليته عن اتخاذ موقف إيجابى فعال[٤٩] . ولكن إدريس وبريشت يمضيان إلى هدفهما النهائى من طريقين مختلفين . ويواجه المتفرج البريشتى الغربة عن المسرح عن طريق « توليد أو توليفة من الموسيقى والضجة » كما يواجه انفصال الممثل[٥٠] . فالمتفرج البريشتى غريب عاطفياً عن الموقف الذى يجرى تمثيله . ولأول مرة يدرك المتفرج أن « شيئاً ما لم يتغير حتى الآن منذ وقت طويل يبدو غير قابل للتغيير »[٥١] . وبعد أن يندمج بالكامل فى المشكلة التى على خشبة المسرح ، وبعد أن يدرك أن هذه الحالة لا تطاق ، ولا يطاق استمرارها ، يقرر أن الوقت قد حان لتغيير هذا الذى لا يقبل التغيير .

وبينما يستخدم بريشت الموسيقى والضوضاء لتحقيق الاغتراب : يستخدمهما يوسف إدريس كعنصر إضافى يساعد المتفرج على الاسترخاء والاتصال بالمسرحية المستمدة من التراث الفولكلورى وتعكس حياته اليومية : ولم يزل متبعاً فى الأحياء الفقيرة بمصر حتى اليوم أن يرحب الناس بالقادم من سفر ، أو بالعائد من الحج ، بل بالسجين المفرج عنه ، بالضوضاء والزئاط والموسيقى . وهذه الآلات الموسيقية بعينها ، وهذا الهرج والزئاط ، هو ما يملأ المسرح إيذاناً بدخول فرفور :

« تدق الموسيقى . مزمار بلدى أو موسيقى نحاسية ، بينما فرفور يدخل فى ضجة كبيرة »[٥٢] .

فبينما موسيقى بريشت وسيلة لإبراز الكلمات أو « تعليق جيد التسديد لإبراز لب الفعل أو النص »[٥٣]، محدثاً الأثر الموضوعى المرغوب فيه على الجمهور ، نجد موسيقى يوسف إدريس حلقة أخرى تربط بين المتفرجين وخشبة المسرح .

وهناك عناصر أخرى فى مسرح التحريض ، هى الإشارات والحركات التى يؤديها الممثلون . ولدى بريشت يقال إن « الوظيفة الأساسية للإشارات والحركات ليست تصوير أو تقديم الفعل ، بل بالعكس قطعه[٥٤] . والحركات والضوضاء والإشارات والذبذبات لدى أرتو لها نفس أهمية اللغة فى مسرحياته[٥٥]. وإدريس يستخدم الإشارات والحركات على غرار أرتو . فكل أفعال فرفور تنتشر فيها الحركات والإشارات :

« يدخل كزوبعة يدور فى دائرة المسرح ويحدث هرجاً ومرجاً بين الصفوف الأولى ليجبرها على التراجع »[٥٦] .

والضرب والركل لدى فرفور لهما أهمية تعادل أهميتهما لدى القراقوز الفولكلورى :

« ويضربه على جانبه الأيمن فيثنى الرجل إلى اليسار ، فيضربه فرفور على الجانب الآخر فيثنى الرجل إلى الناحية اليمنى . . : ويضربه من أمام ومن خلف وعلى كل جانب ، والرجل يثنى كاللولب[٥٧] أترانا الآن ، وقد اتضح لأذهاننا مجموع هذه العناصر فى مسرح إدريس التحريضى نستطيع أن تقول إنه صدى خالص للدراما الغربية عند بريشت وجارى ، أو حتى يونسكو ؟ أليس لنا أيضًا أن نقول إن الأدب الفولكلورى المصرى كان له دوركبير فى أعمال هذا المؤلف المسرحى المصرى ؟

لقد كان فى وسعنا أيضاً أن نذهب إلى القول — على هذا المنوال — بأن المسرح اليابانى أيضاً قد أثر فى إدريس، لأن ممثلى « الكابوكى » اليابانى يقلدون الدمى ، مع بقائهم واقعيين جداً . أليس الممثل اليابانى يخاطب الجمهور « على الطريقة نفسها المتبعة فى « الفرافير » ؟[٥٨] « فالفرافير » مثلا تبدأ بخطبة يلقيها المؤلف على المتفرجين :

« مساء الخير سيداتى وسادتى . ما تخافوش ! »[٥٩]

وبعد ذلك، عندما يصحو السيد وينظر حوله متسائلا أين هو؟ ، يجيبه فرفور :

فرفور : حد عارف احنا فين ؟ (ينظر إلى الجمهور) إلا احنا فين صحيح[٦٠] ؟ .

وأخيراً أليست الكابوكى — وهى تأليف خالص من الرقص والموسيقى والغناء — تحرك وتنقل الجمهور من حالة الاسترخاء إلى « الشعور الأصيل الصادق والاستجابة[٦١] ؟

إن الجانب الوحيد الذى يبدو فيه اختلاف إدريس عن الدراما الشرقية والغربية هو استخدام الأقنعة[٦٢] . وهو يعتقد أن جمهوره خليق أن يكره استخدام الممثلين للأقنعة . ويصر على أن الأفضل اتباع تراث الأدب المصرى الفولكلورى الذى يسمح — كما بينا من قبل — باستخدام الماكياج ، من البودرة أو الدقيق . وفى الملابس يسير على المنوال نفسه ، ويستطيع الممثلون أن يستمدوا إلهامهم من القراقوز أو أى مثل آخر فى الأدب العربى .

ومن ثم نتتهى إلى أن المسرح التحريضى عند يوسف إدريس إنما هو ثمرة كونه فناناً يعبر عن نفسه ، ويريد أن يوقظ وينبه إخوته من البشر إلى واقعيات أحداث اليوم . وهو أيضاً فنان لم يعش فى عزلة ، وتتضمن خلفيته تنوعاً كبيراً من الآداب الغربية والشرقية ، ولكن معظمها من الآداب الفولكلورية المحلية .

٣ — التراجيكوميديا
والهجاء والسخرية والفكاهة

لقد اختار يوسف إدريس التراجيكوميديا لوناً لمسرحه . « فالفرافير » مأساة (تراجيديا) مصنوعة من مواد مضحكة (كوميك)[٦٣] وما بين عبارة وعبارة يخامر القارئَ الضحك ، ولكن المسرحية ككل تعكس مأساة الإنسان . فتقدم « الفرافير » رؤية للعالم حيث يواجه الإنسان قوى لا يمكنه العلو فوقها لأنها الحياة، ولأنها تحكم

العالم . والمأساة الضاحكة » فى حد ذاتها تكيف مع العالم ، وأسلوب يوصلنى إلى أن نحياه أو نعايشه » : وتستخدم الفكاهة « لتخفيف عبء الوجود إلى الحد الذى يمكن معه احتماله »[٦٤] . فالإنسان محوط باليأس ، وتشاؤمه عميق . ولكن — كما يقول أريك بنتلى — معظم اليأس أمل ، ولا يوجد الأمل الحقيقى إلا فى اليأس الحقيقى[٦٥] ولذا فإن الشخصيات فى « الفرافير » تعرف الأمل بلا حدود ، برغم يأسها :

و« الفرافير » تتجه أساساً إلى تعريف الجمهور بواقعيات وضعه أو موقفه أو حالته . وهذه الواقعيات يجب أن تكون صادقة بحيث يتعرف المرء على نفسه فوق خشبة المسرح ، فيمتلئ بالقلق والألم[٦٦] . وفى أوائل الفصل الأول من « الفرافير » يبحث فرفور و السيد عن أفضل أو أنسب عمل للسيد . وينظران فى سلسلة من الأعمال والحرف ، وفرفور هو الذى يقومها ، وفى أثناء ذلك يرى المتفرجون أنفسهم وقد كشف عنهم القناع على يد فرفور ، فى إطار المثقفين ، والفنانين ، والمحامين ، والقضاة ، والأطباء ، ووكلاء التصدير والاستيراد ، وموظفى الحكومة ، إلخ . . وجانب من النقد الموجه إلى هذه الأعمال أو الطوائف يمكن أن يكون موجعاً لشخص يمارسها فى أى مكان من العالم ، ولكن بعض هذا الهجاء محلى محض . وقبل أن نمضى فى التفصيلات ، نورد هذا النص :

السيد : . . . ما دام سيد لازم يكون لى شغلة . . . اسمع يا وله يافرفور يا ولد . . . نقيلى شغله محترمة قوى . حاجة كده مودرن خالص . . Up to date

فرفور : تشتغل رأسمالية وطنية .

السيد : مفيش حاجة أحسن

فرفور : فيه . . تشتغل مثقف ؟

السيد : وبيعملوا إيه المثقفين دول عندكم ؟

فرفور : ما بيعملوش حاجة

السيد : إزاى مابيعملوش حاجة ؟

فرفور : أهو ده سؤال يدل على أنك مش مثقف .

السيد : طب وغيره فيه إيه كمان ؟

فرفور : تشتغل فنان ؟

السيد : فنان إيه ؟ أعمل إيه ؟

فرفور : فنان من غير فن .

السيد : وهو فيه فى الدنيا فنان من غير فن ؟

فرفور : يوهوه . . . عندنا منهم كثير .. دول بيسبحوا على الواحد (يمد يده داخل ملابسه ويخرجها مقبوضة) تاخد لك كبشة . . طب إيه رأيك تشتغل مطرب ؟

السيد : أعمل إيه يعنى ؟

فرفور : تقعد لك ييجى ثلاثين أربعين سنة تقول آه .

. . . . .

السيد : يا فرفور !

فرفور : ما تزعلش . . اشتغل محامى .

السيد : وأعمل إيه يعنى ؟

فرفور : تتحامى فى عدالة المحكمة أنها تحكملك .

السيد : وإذا ما حكمتش ؟

فرفور : يبقى كسبنا مقدم الأتعاب .

السيد : لأ . . . أنا أفضل أشتغل وكيل نيابة .

فرفور : الراجل اللى بيعادى الناس ده لله فى لله . . . لا ياعم اشتغل قاضى أحسن .

السيد : أعمل إيه يعنى يا فرفور ؟

فرفور : تفضل تدرس فى القضايا كويس قوى وتجهز لها الحيثيات ، وبعدين تيجى فى المحكمة تأجلها . . مش عاجبك ؟ خلاص . اشتغل دكتور .

السيد : يا عم أنا ما بعرفش فى الطب .

فرفور : ويعنى هم اللى بيعرفوا

السيد : يا بنى أنا فى عرضك .

فرفور : خلاص اشتغل محاسب . توفر ع الناس الزيادة اللى بتاخدها الضرايب وتأخذها أنت .

السيد : مفيش يا بنى شغلانه عندك الواحد ياكل منها عيش بعرق جبينه ؟

فرفور : فيه . . اشتغل حرامى !

السيد : طب أنا مستعد .

فرفور : تحب بقى تشتغل حرامى كبير والا متوسط ولا حرامى على قد حاله ؟

السيد : ودى عايزه كلام . . . حرامى كبير طبعاً .

فرفور : خلاص بقى . اشتغل فى التصدير والاستيراد .

السيد : والحرامى المتوسط .

فرفور : ابقى افتح لك بقى جمعية تعاونية

السيد : إلا دى . . . واللى على قد حاله ؟

فرفور : ده الغلبان بقى اللى بيسرق بعرق جبينه ، يطلع على مواسير ، يسطى على بيت ، ينشل له محفظة وتطلع فاضية . . . حاجه زى كده[٦٧] .

وهذه الأحكام بشأن المثقفين والفنانين ، والمحامين ، ووكلاء النيابة ، والقضاة ،

والمحاسبين والبيروقراطية الحكومية والعاملين فى التصدير والاستيراد واضحة للجميع :
أما عن الرأسماليين الوطنيين ، فهذه طبقة برزت بعد القوانين الاشتراكية فى سنة ١٩٦١ وفى مقدور الواحد منهم أن يمتلك رأس مال متوسطاً أو معتدلا . لا يجوز أن يتعدى حداً معيناً فرضته الدولة . وليس لهؤلاء أن يسيئوا استغلال عمالهم . وهذا يعنى أنك اشتراكى ومؤيد للثورة . وهناك نوعان من الرأسمالية الوطنية : الفئة الأولى أناس بسطاء يملكون محلا صغيراً للتجارة أو محطة بنزين لا وزن لها . وهؤلاء لهم أن يقولوا بفخر إنهم رأسماليون وطنيون ، لأنهم على كل حال يمتلكون أعمالهم . وهم محل سخرية من الجميع لأنهم بعيدون جداً عن صفة الرأسمالية ، أما الفئة الأخرى فهم الرأسماليون الحقيقيون الذين يدعون أنهم يشركون عمالهم فى أرباحهم ، والواقع أن كثيراً من النشاط الرأسمالى السرى يخطط ويمول فى هذه المؤسسات . ولذا عندما يطلب « السيد » عملا على آخر طراز ، ويقترح عليه فرفور أن يكون رأسمالياً وطنياً ، يحس المتفرجون بالمعانى الضمنية لهذا التعريض ويفهمونه تماماً . وإيحاءات ضمنية أخرى تبدو واضحة عند ذكر أعمال التصدير والاستيراد فى عداد اللصوص الكبار . ومنذ صدور القوانين الاشتراكية والشائع فى مصر أن الفساد عم جميع فروع الإدارة تقريباً ، بسبب فساد التطبيق أو فساد القائمين عليه . . أما الجمعيات التعاونية فهى موضع سخرية فى مصر لاضطراب أمورها ، وكثرت حولها النكات التى تعكس ألم وغضب الجماهير التى لا حيلة لها . . فهذه الجمعيات التعاونية الاستهلاكية مفروض فيها أن تتيح البقالة والخضر واللحوم بأسعار أقل من السوق ، ولكن معظم سلعها تتسرب فى الواقع إلى السوق السوداء .

وفى هذا الحوار لا نجد فضحاً للمهن فحسب ، بل أيضاً للمواقف السياسية والاجتماعية . ويتعرف المتفرجون على أنفسهم وعلى مواقفهم وأحوالهم وسط هذا الضحك القلق . وترمى المسرحية أيضاً إلى إثارة الغضب والتمرد لدى الجمهور (٦٨) . ولكن — كما هو الحال فى أى دراما اجتماعية ، بما فى ذلك درامات بريشت — يحتاج الضحك إلى

ترويض بواسطة النكتة والفكاهة . وهذا ما يصنعه يوسف إدريس بالضبط ، فحواره المأسوى منقوع فى الفكاهة . ولكى يتحاشى إغراب متفرجيه عن النقد الشديد الذى يستثيره ، يستخدم المؤلف نوعاً وحشياً من الكوميديا . وكما يقول « رونالد نوكس » فى مقاله عن الفكاهة والهجاء ، كثيراً ما يثير الهجاء الحقد أو تعمد الأذى ، فيحمل المتفرجين على فصل أنفسهم عما يشاهدونه . أما الفكاهة فلا يمكن تقدير قيمتها أو تذوقها إلا عندما يكون السامع راضياً بتقبل المزاح على حسابه مع سائر المجموعة(٦٩) . ولكى يحصل على انتباه جمهوره ، وللاتصال به وتوصيل رسالته فى « الفرافير » ، مزج يوسف إدريس الهجاء بالفكاهة .

والهجاء ، فى تعريف نور تروب فراى ، يتوقف على أمرين : « أحدهما النكتة أو الفكاهة القائمة على الخيال أو حاسة الجروتسك أو العبث . والآخر هو موضوع الهجوم »(٧٠) ولذا نجد « الفرافير » — مع أنها تناقش مشكلات واقعية — تتدفق فى عالم لا حساب فيه لمكان أو زمان . بل إن يوسف إدريس يعترف بأن الفصل الثانى من الممكن تمثيله قبل الفصل الأول(٧١) . فلا مكان فى هذه الدراما للحبكة التقليدية التى تتطور إلى قصة لها بداية ووسط ونهاية ، بل ننتقل إلى كوكب كالأرض فيه عبثية وخيال مسرف ، حيث نجد شخصيتين غريبتين عبثيتين تناقشان الموضوعات الاجتماعية والسياسية والفلسفية ، ومواقف خامرت ذهن الإنسان الحديث . وهذا هجاء للرذيلة والحماقة البشريتين ، يعرى البشر على خشبة المسرح ، ويناوش زهوهم وادعاءهم الكاذب(٧٢) . وللهجاء دائماً رسالة خلقية ، وله أيضاً عند يوسف إدريس وظيفة عامة : فهو يأمل أن يستثار جمهوره بواسطة مسرحه الهجائى الذى يعرض أمامهم صورة نفوسهم وعالمهم ، فتثور رغبة قوية فى التحسن والتغير(٧٣)

وسنبين الآن كيف يستخدم يوسف إدريس الهجاء والفكاهة . فى أثناء استعراض ومناقشة أنواع الأعمال المختلفة كى يتخير منها السيد ما يروقه ، ورد ذكر « لاعب الكرة » ، وانتهى الأمر برفض هذا العمل :

السيد : لالا . د الكورة لعب عيال :

فرفور : طب وماله ، ما حنا كلنا عيال : بس فيه عيال كبار وعيال صغار :

السيد : يعنى كل الناس دول عيال ؟

فرفور : عيال كبار وحياتك ، قصدى كبار عيال .

السيد : طب والواحد يعرف العيل الكبير م الصغير ازاى ؟

فرفور : من شنبه . . اللى له شنب

السيد : يبقى الكبير .

فرفور : يبقى الصغير يا عبيط ، أصلهم لما بيكبروا بيحلقوا شنباتهم .

السيد : أمال تعرفهم من بعض ازاى ياوله ؟

فرفور : أقولك أنا : العيل الكبير تعرفه لما تلقى معاه عيلة .

السيد : عيلة كبيرة زيه ؟

فرفور : لا يا عبيط . عيلة صغيرة .

السيد : اللى أفهمه كبير يعنى معاه عيلة كبيرة

فرفور : كبير يعنى معاه عيلة صغيرة .

السيد : طب والعيلة الكبيرة

فرفور : تلقاها دايمًا مع عيل صغير .

السيد : دى حاجة تلخبط .

فرفور : دى تضحك وانت الصادق : الصغيرين عايزين يكبروا . والكبار عايزين يصغروا ، ودول لما بيكبروا بيصغروا ، ولما بيصغروا يحبوا يكبروا يقوموا يصغروا أكثر . . : حاجة تضحك : شايف أنا باضحك ازاى (يمط فمه ويظهر أسنانه فى حركة لا ابتسام فيها)[٧٤] ؟

وهدف فرفور إنما هو سلوك الإنسان العبثى السخيف : فهو يهاجم الصغار

لرغبتهم فى أن يكبروا بسرعة ، ويهاجم الكبار لأنهم يسلكون سلوك الصغار فى اختيار أفراد من الجنس الآخر أصغر منهم سناً ، وإن كانت هذه ظاهرات اجتماعية ليست وقفاً على مصر . إن منهج فرفور هو السخرية وحدة التهكم عن طريق قلب الأوضاع . فالكبار ليست لهم شوارب ، بينما الصغار لهم شوارب . وكذلك الكبير يختار فتاة صغيرة السن ، والكبيرات يصاحبن الصغار من الشبان . والفكاهة — كما يقول نورتروب فراى — تعتمد على المواضعة[٧٥] : « فكل فكاهة تتطلب اتفاقاً على أن أشياء معينة — مثل صورة زوجة تضرب زوجها فى مجلة هزلية — قد تواضع الناس على أنها مضحكة » . والمشهد فى مسرحية يوسف إدريس مثال على ذلك . فمن المتواضع على إضحاكه أن ترى رجلا مسناً يحاول التشبث بشبابه الفائت فى شخص شابة صغيرة ، فهو يحاول بذلك أن يرتدى قناعاً يتظاهر به أنه ما لم يعد فى مقدوره أن يكونه . ومتى رأى المشاهد هذا المسن يسلك سلوك الأحداث لم يسعه إلا أن يضحك . ولهذا صلة بالفكاهة كما يصفها بيرانديلو الذى كان يعتقد أن كل حالة فكاهية لها عنصر ثانوى أو مساعد[٧٦] . فنحن نضحك من المسن المتصابى أو المسنة المتصابية لمظهرهما الغريب (الجروتسك) ، بيد أن ما فى هذا الموقف أو الوضع من أسى خليق أن يدهمنا ويثير انتباهنا أيضاً . وهذا ما أراد فرفور أن ينبه إليه المتفرج عندما قال : : « حاجة تضحك . شايف أنا باضحك ازاى » . (ويمط فمه ويظهر أسنانه فى حركة لا ابتسام فيها) . أجل إن الموقف مضحك ، ولكن ما أكثر الأسى الذى يكتشفه المتفرج عندما ينفذ إلى وراء الحوار الفكاهى فى ظاهره ؟ بتمريغ أنف الجمهور فى القاذورات ، يحاول الهجاء أن يجعله يقظاً للحقيقة التى غفل عنها حتى الآن[٧٧] والهدف الأقصى — بطبيعة الحال الذى يتغياه الهجاء هو استثارة أو تحريض السامع ، ودفعه إلى تغيير الموقف أو الوضع الذى يلاحظه .

وعندما نطالع « الفرافير » نلاحظ ذلك الهزل الذى يحوم حول الحوار ويعده بعنصر تهريجى إلى المحاكاة المضحكة ، والفعل والتكرار يثيران الضحك ، ويجعل الفرفور شخصية بارزة فى المسرح الهزلى : ومثل هذا يقال عن السيد الذى

يتحرك فى الفصل الأول بآلة الدمى النمطية ، أو على حد قول بيرجسن «كأنما الجسم الحى تحول إلى شىء (جماد) » (٧٨)

ويقول «ديفيد ورسستر فى مقاله»(٧٩) فن الهجاء » « إن الهزل الهابط هو بلاشك أخ غير شقيق للهجاء الحافز »(٨٠) . وعلى امتداد « الفرافير » لا شىء أوضح من الهجمات اللفظية العنيفة والتشهير القوى الذى يوجهه الفرفور ضد السيد فى مختلف المواقف . وتستخدم الزوجتان أيضاً هذه اللغة بعينها عندما تخاطب كل منهما الأخرى فى الفصل الأول ، وعندما تخاطبان زوجيهما فى الفصل الثانى . والهزل الهابط فى هذه المسرحية يبرزه الأسلوب المستهين الساخر الذى تعالج به كل الموضوعات الهامة فى المسرحية .

والسخرية أيضاً ماثلة فى «الفرافير» وهى — بخلاف الهجاء — لا ترى إلى علاج الإنسان أو حل غوامض الكون(٨١) . ويمكن أن تكون السخرية بدرجات وأنواع متباينة . ونجد فى هذه المسرحية درجتين منها : السخرية السافرة التى يراد لها أن تكون مفهومة لدى الجمهور ، والسخرية الخفية التى تفهم ضمناً(٨٢) . ومن النوع الواضح جداً فى « الفرافير » ما يسميه « ميوك » سخرية الأحداث ، حيث يبدو المرء وقد سقط فيما يحاول تجنبه(٨٣) : فنرى الفرفور — بطلنا الرمزى — وقد استعبده الزواج الذى كان يحاول الخلاص منه :

السيد : عايز اتجوز

فرفور : إيه ؟

السيد : اتجوز . مش فاهم يعنى إيه اتجوز ؟

فرفور : طب ما تتجوز حد حاشك . والايكونشى عايز أجوز له كمان !

السيد : فيها ايه دى ؟ مش انا سيدك وانت فرفورى . . .

فرفور : لا والنبى يا سيد . . . قول لى اكسر حجر أكسر . . إطحن زلط أطحن . . إنما بلاش حكاية الجواز دى .

ويبدأ فرفور فى البحث عن عروس لسيده . وبعد بحث طويل ، ينتهى الأمر

بزواج السيد من عروسين . ولكن هذا ليس كل شيء ، لأن فرفور أيضاً انزلق إلى الزواج فى النهاية ، على النحو الذى تنبأ به بالضبط :

فرفور : أهى بتبتدى كده : الواحد يروح يتفرج يلاقى نفسه مكلفت فى جوازه[٨٤].

والأنكى من هذا أن عروس فرفور بشعة الشكل ، ولكنها تظل به إلى أن يذعن :

المرأة : (عروس فرفور تجتذبه من قفاه وتعيده إلى حيث كان) : وانت يا فرفورى قلت ايه ؟

فرفور : بقول : إنا لله وإنا إليه راجعون !

المرأة : يا خويا كفى الله الشر . هو حد ما تلك ؟

فرفور : أنا !

المرأة : أنت ؟ . . بعد الشر عليك يا حبيبى . هو طول ما أنا معاك الموت يقدر يقرب لك ؟

فرفور : ما هو انتى الموت !

المرأة : تعال يا حبيبى تعال (وحين يقاوم ترفعه المرأة على كتفها وتحمله خارجة به من الباب الأيسر)

فرفور : (للجمهور) كل من عليها (مشيراً إلى زوجته من خلف ظهرها) فان يا جدعان ![٨٥].

فطبيعة المرأة إذن تتغلب على الرجل، وهو يذعن لها . والنتيجة الضرورية لهذا مجيء الأطفال وزدياة الاحتياج إلى النقود .

صوت زوجة فرفور : بقى بذمتك موش مكسوف من روحك ؟ باعت لى نص فرنك مع الواد . أعمل بيه إيه النص فرنك ده . أفكه وادفع منه أجرة الأوده ؟ وكل ما أكلمك تقول لى بكره تفرج . والنبى ، وحياة الإمام الشافعى ، وستنا سكينة ،

إن جيت بكره من غير فلوس لموكلاك أنت والولاد طين . والنبي أعملها وبكره تشوف .

صوت زوجة السيد : لا . اسمع بقى . . . ده كلام ما عادش ينفع . هدوم الشتا وقلنا نأجلها للصيف . إسكندرية وقلنا بلاش . نبقى نروح حمام السباحة فى ميناهاوس . . إنما توصل لحد إننا ناكل عيش بلدى . ده اللى لا يمكن . أنا عمرى ما اعرفش العيش البلدى ده . ولا عمرى دقته . لا . . شوف لك طريقة يا جوجو . . أنا ما أقدرش استحمل دقيقة واحدة كمان[٨٦] .

ونوع آخر من السخرية الموجودة فى « الفرافير » هو السخرية الكونية . وهذا النوع من السخرية « يغدو ممكناً عند إثارة الشكوك حول الغاية من الحياة ، وحول الوجود . . . » وحول حالة الإنسان أو وضعه[٨٧] . وهكذا نرى فرفور يتساءل عن حالته أو وضعه ، فيقول فى أوائل الفصل الأول :

فرفور : سيدى أنت سيدى . . . اللاقل لى يا سيدى . . .

السيد : عايز إيه

فرفور : إلا أنت سيدى ليه[٨٨] .

ومع استمرار المسرحية يثور هذا السؤال مرة أخرى ، وأخيراً يتمرد فرفور . وتقدم حلول مختلفة ، فنجد فرفور والسيد يكونان إمبراطورية ، كل منهما فيها إمبراطور . ولكن — ويا للسخرية — نجد فرفور هو الذى يعمل دائماً ، والسيد هو الذى يأمره وينهاه :

السيد : احفر بسرعة يا إمبراطور فرفور !

فرفور : بهمة ونشاط وبسرعة وبكل حاجة يا حبيبى

السيد : بطل حفر يا إمبراطور فرفور .

فرفور : نبطل يا إمبراطوريتى . . .

وسرعان ما يتبين فرفور ما يحدث :

فرفور : يبقى سيدى : خدها قاعدة كده ، فى أى حتة وأى زمن وناس . . اللى يقدر يرفدنى يبقى سيدى[٨٩] ،فلامهرب لفرفور ، حتى بعد الموت ، عندما يضطلع بدور ، ويضطلع السيد بدور آخر :

السيد : انت بالذات اللى حتلف حواليه :

فرفور : وبالذات أنا ليه ؟ عشان فرفور يعنى ؟ . . هو انت منين ما نروح تروح مطلع لى قانون ؟ دى ايه البلاوى دى ؟[٩٠] .

وهكذا لن تنتهى مأساة الإنسان، وأيًّا كان ما يصنعه فنمط الحياة يكرر نفسه :

وعلى مأسوية الموضوعات التى نوقشت فى « الفرافير » ، نجد فيها الفكاهة أيضاً، فالهجاء والسخرية يستخدمان لتحريك وإثارة وتحريض المتفرجين . فالفكاهة والكوميديا هما الأداتان اللتان تقدم عن طريقهما السخرية والهجاء ، وبواسطتهما يتحقق عدم تشتت انتباه الجمهور ، وفيهما ضمان استمرار هذا الانتباه

٤ ــ اللغة

ما من كاتب مسرحي يعرف كيف يستخدم اللغة ببراعة كبراعة يوسف إدريس، فهو فطن إلى المعضلة الرئيسية التى تواجه اللغة العربية فى مصر فى الوقت الراهن ، وهى معضلة التقابل أو التعارض بين العربية الفصحى والعربية الدارجة : ويوسف إدريس يختار طريقه بدقة . فهو يعترف بالتراث الفولكلورى المكتوب والشفوى أدباً بالمعنى الصحيح، ولذا اختار فى حزم طريق اللغة الدارجة ، ولما كانت اللغة عنده وسيلة تعبير قبل كل شيء فهو مصر على أن اللغة ينبغى أن تعكس بأمانة ما يشعر به وما يريد أن يوصله إلى الناس[٩١] ومهتم بأن تكون اللغة مفهومة للجميع . ولذا

ينبغى ألا تكون لغة المؤلف المسرحى هى الفنية الفصحى ، لأنها بعيدة جداً عن الجمهور غير المثقف . وينبغى كذلك ألا تكون « الفصحى العامية » ، التى هى ببساطة لغة فصحى تتناثر وسطها الكلمات العامية ، بل يريدها يوسف إدريس « فنية عامية» ، لأنها هى القريبة من مقاصده الباطنة ومن متفرجيه على السواء[٩٢] . ومع أن اللغة يجب أن تخرج من بين الجماهير ، وبالتالى تبدو تلقائية فإنها يجب ألا تكون غريزية . فاللغة العامية أو الدارجة عندما تستخدم فى سياق أدبى ينبغى أن تصاغ صياغة شاعرية على يد المؤلف المسرحى . ولكنها ينبغى ألا تصل إلى تكلف « اللغة الثالثة » التى دافع عنها توفيق الحكيم فى مسرحية « الصفقة »[٩٣] .

ويؤمن يوسف إدريس بأن اللغة العامية الحالية قد ارتفعت إلى مستوى ثقافى أعلى مما كانت عليه ، إذا ما قورنت — مثلا — باللغة المسجلة فى مسرحيات نجيب الريحانى منذ ٣٠ سنة[٩٤] . فالمصرى قد هذب لغته العامية عن طريق التعليم والمجلات والإذاعة والتليفزيون . ولذا ، عندما نقرأ « الفرافير » نستطيع بسهولة أن نكتشف كلمات فصيحة تسربت إلى اللغة العامية وأثرتها . فحينما يقول المؤلف فى « الفرافير » : «إياك تنطق حرف واحد ، حرف واحد من عندك » نجد أن كلمة « إياك» كلمة فصحى بلا مراء[٩٥] . كذلك عندما يقول فرفور « أمرى إلى الله » . نجد أن كلمة « إلى » فصحى ، لأن اللفظ العامى هو لله لا إلى الله[٩٦] .

ونحلل الآن استخدام اللغة العامية فى « الفرافير » ، لنرى ماذا صنع بها يوسف إدريس . فنجد المنولوجات والحوار مألوفاً وصادقاً دائماً ، بحيث يلغى المسافة بين الجمهور والشخصيات . ومعظم الجمل تبدأ بضمير المتكلم « أنا » ، وهى سمة مميزة للهجة القاهرية ، وهى مختلفة فى تركيبها عن اللغة الفصحى[٩٧] وفى هذه الفقرة القصيرة من منولوج المؤلف ، نجد ضمير المتكلم متكرر الاستعمال :

المؤلف : يا إخوانى ! أنا عايز أقدم لكم الليلة أكبر وأعظم وأمتن فرفور ظهر على وجه الأرض[٩٨] .

وبمجرد ظهور فرفور على المسرح ، يهزأ ويسخر من ملابس المؤلف ، ويدور بينهما حوار :

المؤلف : إيه مش عاجبك فيه

فرفور : بنطلونك يعنى . . . هو بنطلون برضه والا أنا مش شايف

المؤلف : ماله بنطلونى ؟ . . ماله ؟ بنطلون مؤلف

فرفور : المؤلف يعمل كده ؟

المؤلف : لازم . . أمال يبقى مؤلف ازاى ؟ ؟ مش لازم يؤلف كل حاجة ؟ أنا ألفت لنفسى اللبس ده . لبس أوريجينال . . فيها إيه ؟[٩٩]

وكثيراً ما نجد وسط الحوار فى « الفرافير » ألفاظ استفهام أو تعجب مثل « ده » و « دى » و « ايه » و « ليه » و « يعنى » و « يلا » و « الله الله » و « بقى » و « إزاى » ، و « أهوه » و « ياواد » و « ياعمى » و « ياخويا » و « يا ابنى »[١٠٠] .وفى المنولوج التالى مثل لتكرار استعمال هذه الألفاظ :

فرفور : داهه ؟ . . . ايه ياخويا ده . . دا ماله كده . دا باين عليه جاى م التخشيبة لطع . . الله الله ![١٠١]

وهذه الألفاظ تقوى التعبير وتضفى على المنولوج قوة وجاذبية . وتفرض وقفات ، وبالتالى توقف الفعل ، وتزيد بذلك تشويق المتفرج وانتباهه ، وتحمله على التفكير ، وتدفعه إلى القلق ، كما يقول ندى توميش[١٠٢] .

والمنولوج التالى يرينا كيف تؤدى هذه الوسيلة عملها :

فرفور : أبدا . أنا كنت بدور على شغلة . وباقرا عشان أشوف أحسن شغلة إيه وأحسن ليه . والنتيجة ضيعت عمرى أقرأ فى كلام دمه تقيل : قال إيه . مأساة الإنسان . والوجود والعدم . ولحظة الاختيار .والإرادة الحرة. والدفعة الأولى . أنا مالى أنا ومال ده كله . أنا عايز فلسفة تقول لى أشتغل إيه . أنا أنا يا فرفور . يا بنى آدم. ياللى بفرصه دلوقتى بحس.

أشتغل إيه ؟ واشتغله ليه ؟ محدش قال لى . كانت النتيجة انى أهه باشتغل فرفور . . . [١٠٣]

وهذه الفقرة ذات أهمية خاصة ، فبجانب استخدام هذه الألفاظ الصغيرة المعبرة التى أشرنا إليها آنفاً ، تبين لنا كيف تستطيع اللغة العامية أن تعبر عن معان ومفهومات فلسفية ، وبذلك تكون لها قيمة فى تعليم الجمهور غير المثقف . كما أنها ترينا كيف يستخدم إدريس جملا قصيرة متعاقبة سريعة ، مضفياً على الفقرة كلها إيقاعاً ، يحدث إحساساً يشبه تعاقب ضربات السياط . ويمكن تقسيم فقرة إدريس إلى إيقاعات على النحو المبين . والفقرة التالية أيضاً تبين استخدام يوسف إدريس الموسيقى للإيقاع والتكرار :

فرفور : مين الجماعة دول اللى إذا شبعوا يتغزلوا فى الجوع . وإذا جاعوا يتغزلوا فى الشبع . وإذا اتعذبوا يقولوا شعر . وإذا اتبسطوا يسموه الضياع . وإذا حبوا يلعنوا الحب . وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبوخاش اللى ما يحب. لا لا يا عم ابعدنى عنهم الله يخليك[١٠٤] .

وهذه الفقرة تعبر أيضاً عن فكرة مجردة ، والحركة الإيقاعية مرتبة على حسب تكرار لفظ الشرط إذا ، كما تتكرر أيضاً ألفاظ أخرى معينة أو بدائلها ، ففى العبارة الأولى اللفظ الأساسى هو « الجوع » ، فى مقابل « الشبع » فى الجملة الثانية . ثم نجد العذاب فى مقابل الانبساط ؛ وينتقل فرفور بعدها إلى الحب ، فى عبارتين لهما معنيان متضادان : « إذا حبوا يلعنوا الحب ، وإذا بطلوا يحبوا يلعنوا أبوخاش اللى ما يحب » . وهذا العنصر الموسيقى فى المسرحية يعد هاماً جداً فى نظر يوسف إدريس ، الذى يرى أن الألفاظ ، والعبارات والمنولوجات ، والمسرحية كلها ، ينبغى أن تكون لها موسيقاها الخاصة . بل المواقف والشخصيات يجب أن تعبر عن نوع من التناغم (الميلودى) :

والتكرار والإيقاع لا نجدهما فى فقرات الدراما فحسب ، بل يطبق هذا المعيار على نطاق أوسع ، فبتكرر عودة موضوعات معينة على امتداد المسرحية تكتسب

« الفرافير » رنينا موسيقياً . ومن هذه الموضوعات المتكررة الظهور موضوع العلاقة بين المرأة والرجل . فالمرأة تريد الرجل ، وتكرهه على الزواج ، وبذلك تفرض عليه إعالتها وإعالة الأطفال . ولذا تظهر النساء على امتداد الرواية أكثر من مرة لتذكير أزواجهن بحاجتهن إلى الطعام والنقود. وهناك موضوع آخر يتكرر ظهوره أيضاً ، هو تساؤل فرفور عن وضعه أو موقفه كفرفور . فى أوائل المسرحية يقبل مكانته ووضعه كفرفور :

فرفور : أنت سيدى وأنا فرفور . وأنا فرفور وأنت سيدى[١٠٥]

ولكن هيمنة الظلم تجعل فرفور يتمرد ، ولكن المؤلف يلزمه مكانه و « حجمه » :

المؤلف : إزاى ما يعجبوش ؟ . . هو ده شغله ؟ ماله هو ومال الكلام ده . .
أنت سيد يعني سيد . . وأنت فرفور يعنى فرفور ورجلك فوق رقبتك . .
سامع والالأ [١٠٦]

ومرة أخرى يتمرد فرفور : ويتساءل لماذا السيد سيده ، ويجيبه المؤلف مرة أخرى عن سؤاله :

المؤلف : ودى عايزه سؤال دى . . دى حقيقة زى الشمس[١٠٧] .

وبديهى أن هذا لا يرضى فرفور ، فيستمر فى التساؤل عن وضعه المرة تلو المرة طوال الفصل الثانى .

وبجانب العنصر الموسيقى فى « الفرافير » أشرنا بإيجاز إلى العنصر اللاذع كضرب السياط فى لغة المسرحية ، وهذا مقصود به تحريض الجمهور والاحتفاظ بانتباهه . ومعظم النصوص السابقة تدل على اهتمام إدريس باستخدام عبارات قصيرة ، عندما يناقش المعضلات الفلسفية المعقدة . وهاكم حواراً بين فرفور والسيد ، حيث الجمل قصيرة ، بل إن بعضها يتكون من كلمة واحدة :

السيد : . . . ايه ياواد اللي غيرك ؟
فرفور : غيرى اللي بيغير الناس .

السيد : وايه اللى بيغير الناس ؟

فرفور : الناس .

السيد : يعنى اتغيرت ؟

فرفور : نهائيا . . [١٠٨]

ويؤمن يوسف إدريس أن المضمون يكتسب قوة وعمقاً ودقة معنى باستخدام إلى الأدنى من الكلمات . وهو يسمى تلك العبارات أو الجمل المكونة من كلمة واحدة : « كلمة أو عبارة متفجرة » . وهذه الجمل القصيرة، التى تحول الحوار إلى تراشق أنيق ومرن بالكلمات بين الشخصيتين ، يمكن أيضاً أن تستخدم لغرض الإضحاك . فالمفارقات ، والأفكار الفلسفية واللعب بالألفاظ والسخرية والتهكم — أو الفكاهة المصرية — خير أسلوب للتعبير عنها هو هذا الأسلوب . فعندما لا يجد فرفور مفراً من الزواج ، تزيد فكاهة المشهد بهذه العبارات القصيرة :

المرأة : وانت يا فرفورى . . . قلت إيه

فرفور : بقول إنا لله وإنا إليه راجعون !

المرأة : يا خويا كفى الله الشر ! هو حد ما تلاك ؟

فرفور : أنا

المرأة : أنت . . . بعد الشر عليك يا حبيبي ! هو طول ما أنا معاك الموت يقدر يقرب لك .

فرفور : ما هو انتى الموت[١٠٩] .

واللعب بالألفاظ من سمات لغة « الفرافير » أيضاً ، فعندما يحاول فرفور أن يختار عروساً لسيده ، تسأله السيدة عن عمله :

السيدة : ويطلع إيه سيدك ده ؟

فرفور : يطلع ميت كيلو كده[١١٠]

والسخرية والفكاهة والهجاء تظهر أيضًا فى استخدام ألفاظ أوربية ، بقصد التهكم على من يستخدمون مثل هذه الألفاظ ، والتهكم على التراث الغربى . فالمؤلف يصف زيه بأنه « أوريجينال »، والسيد الذى يبحث عن عمل ، يبحث عن «شغلة» « مودرن » . وتصيح عروس السيد المستيرية عندما ترى غريمتها nerveuse Je sius وتصيح بعد قليل بها laissez'moi

فالحوار والمنولوج فى « الفرافير » لا يوصلان مشاعر الشخصيات وأفكارها وآمالها ومرارتها فحسب ، بل يتجاوزان ذلك كله إلى نفخ الحيـــاة فى « معان أو ألفاظ مترابطة بالصوت أو بالمعنى ، أو بالاشتقاق ، أو حتى بالمفارقة »[١١١]. فلغة الدراما عند إدريس ملتزمة بهذا كله بالضبط . وهو متفق أيضًا مع « ا . نيكول » الذى يرى أن « نغمة واحدة مزيفة أو خاطئة ، وأى تكلف يحطم : المشهد »[١١٢]. وهكذا نجح يوسف إدريس فى تحويل العامية العربية — التى يراها الأكثرون عديمة القيمة — إلى لغة أدبية معترف بها ، لغة درامية ومثيرة أو تحريضية :

الفصل الثالث

الجوانب الأيديولوجية فى مسرحيات يوسف إدريس

١ ـ التحليل السياسى

نشأ يوسف إدريس فى الفترة السابقة على ثورة عبد الناصر ، ومثل معاصريه ثار إدريس ضد مظالم الإدارة الاستعمارية والأرستقراطية الفاسدة ، وعلى رأسها الملك فاروق . وكما ذكرنا آنفاً ، اشترك يوسف إدريس وهو طالب فى المظاهرات ، سنة ١٩٥١ ، وكان يومئذ سكرتير لجنة الطلبة . فأسهم بنصيب ملحوظ فى ثورة الطلبة، ونشر بالمجلات مقالات تعبر عن آرائه. ولما نجحت ثورة عبد الناصر ابتهج بنجاحها ورحب بقيامها ، ولكنه ـ شأنه شأن جميع الثوريين والمثقفين (بما فيهم عبد الناصر نفسه)ـ كان ينشد العثور على أيديولوجية جديدة تلائم احتياجات وطنه وتصلح المظالم التى يقاسى منها الشعب .

وبدت الاشتراكية الجواب الشافى من كل هذه الآلام والشرور التى سادت الفترة السابقة على الثورة . وفى مسرحية يوسف إدريس الأولى « ملك القطن » صور كفاح الفلاحين ضد مالك الأرض . ورسم العذاب الذى عاناه الفلاحون باحترام عميق، بحيث لا يسع المتفرج إلا المشاركة فى هذا الألم الإنسانى . وفى هذه المسرحية تبدو الاشتراكية الحل لما ابتلى به الفلاحون .

وفى سنة ١٩٥٦ نجد دعوة أخرى إلى تحطيم الرأسمالية وانتصار الاشتراكية فى مسرحية يوسف إدريس « جمهورية فرحات » . وفيها يروى البطل « فرحات » حلمه بجمهورية كاملة يتشارك الجميع . تحت ظلالها فى الصحة والثروة والتعليم، فهو حلم بيوتو بيا رومانسية[١] .

وفى ذلك الحين بدأ معروفاً فى مصر أن يوسف إدريس يبحث عن نظام جديد، وحلم باشتراكية يتسنى فى إطارها الحصول بسرعة على المساواة والديموقراطية والحرية والازدهار واحترام الذات والكرامة . وذهب إلى حد الانخراط فى الحزب الشيوعى، ظناً منه أن هذه أسرع وسيلة لتحقيق حلمه . بيد أن « شهر العسل » مع الحزب الشيوعى لم يطل كثيراً . وعندما اتضحت تطبيقات اشتراكية عبد الناصر ، راقب إدريس هذه التطبيقات بخيبة أمل . وعند نشر « الفرافير » فى سنة ١٩٦٤ كان إدريس فى نزاع مع الحصيلة المخيبة للآمال التى تمخضت عنها الأيديولوجيات الاشتراكية الجارية ، واستغرق من جديد فى البحث المستميت عن إجابات جديدة لتساؤلاته ومشكلات مجتمعه :

وفى المقدمة وضحنا كيف تمخضت تطبيقات اشتراكية عبد الناصر عن إخفاق، وكيف أن التعاونيات الزراعية عمها الفساد ، وبذلك استمر شقاء الفلاحين ومعاناتهم. وكيف أن العمال، وقد ضمنوا وظائفهم ورواتبهم وعلاواتهم وأرباحهم، فقدوا الحافز والشعور بالمسئولية[٢]. لقد أراد عبد الناصر القضاء على البطالة ، فإذا بالعمل الذى يحتاج إلى عامل وقد ألحق به اثنان ، وهكذا صار لكل واحد عمل ، ولكن لا أحد يحصل من المال على ما يكفيه . وكانت النتيجة انتشار الرشوة ، والمحسوبية ، والفساد فى كل القطاعات الحكومية والعامة .

وفطن إدريس إلى هذه الأحداث كلها ، فسخر من نتيجة التطبيقات الاشتراكية فى الفصل الأول من «الفرافير» . فنرى فرفور يهزأ بالرأسمالية الوطنية ، ويسمى العاملين فى قطاع التصدير والاستيراد « لصوصاً كباراً » ، ويسمى العاملين فى الجمعيات التعاونية « لصوصاً متوسطين »[٣] . وكان عبد الناصر قد أعلن أن على مصر أن تغدو « مكتفية ذاتياً » بدون استخدام المعرفة التكنولوجية المقتبسة من الدول الأخرى: وساعد سلوك العمال المهملين على انحدار الإنتاج ، ونجد سوء نوعية السلع منعكساً فى استهزاء فرفور بالمؤلف :

فرفور : حاكم شرف المؤلف زى كبريت اليومين دول ، تشطه عشر مرات والآخر ما يولعش[٤] .

وعندما نمضى فى الفصل الثانى من « الفرافير » ، يوجه يوسف إدريس اهتمامه نحو البحث عن نظام سياسى مثالى : ونرى فرفور يتمرد ضد النظام الذى ظل قائماً منذ قرون . ونسمعه يسأل السيد لماذا هو سيده ؟ وينادى المؤلف ليفسر له هذا الوضع ، ولكن المؤلف لا يظهر ، فتتخذ المسرحية منحى آخر . ومعنى هذا أنه لم تعد هناك سلطة عليا معصومة ، ما دام المؤلف قد اختفى . ولأول مرة يجد فرفور نفسه مخيراً فى اتخاذ نظام جديد للوجود :

فرفور : احنا حنبتدى على طول بالحقيقة . بالموجود .

السيد : والموجود ده إيه ؟

فرفور : أنا وأنت ؟

السيد : يعنى فرفور وسيد .

فرفور : انت حتستعبط . أنا راجل وانت راجل . نبقى إيه ؟ راجلين . . . ادحنا أهوه . أنا وانت . وانت وانا زى بعض تمام .

السيد : كويس قوى .

فرفور : وبعدين بقى نشتغل زينا زى بعض تمام . لا انت سيدى ولا أنا سيدك .

السيد : قصدك يعنى احنا الاثنين فرافير . .

فرفور : ما بلاش الأسامى القديمة دى . والا أقول لك : يعنى انت جيت فى جمل . افرض يا سيدى الاثنين فرافير

السيد : كويس قوى . ومين بقى حيبقى السيد ؟

فرفور : سيد إيه ده كمان . ما فيش أسياد . كل واحد سيد نفسه . فرفور نفسه وسيد نفسه[٥] .

وما إن أعلنت المساواة والحرية ، حتّى قل مجهود العامل ، وبالتالى هبط الإنتاج
وانحدر ، فأعلن السيد .

فرفور : ده شغل ده ياجدع . ما تشتغل كويس .

السيد : احنا موش اتفقنا . ما حدش له كلمة على التانى . وكل واحد سيد نفسه[٦] .

ويعكس هذا الحوار الحالة فى مصر بالضبط حيث أعلن أن جميع العاملين متساوون وما لكون لمصانعهم ومزارعهم . فقل الإنتاج وزاد التحاسد والفساد . وقد أقلقت هذه الحالة يوسف إدريس . فى جمهورية فرحات نجد فرحات يحلم بأن يملك العمال مصانعهم ، مما يزيد الإنتاج والأرباح لأنفسهم ولمؤسساتهم[٧] . وبمرور الوقت أدرك يوسف إدريس الظواهر المخيبة للآمال ، فاقتنع بأن المجتمع المصرى يعانى من آفة تهدده بالانهيار . فقد ظل المصريون قرونًا طويلة بغير بنيات اجتماعية مثل النوادى ، أو الروابط التى تعلمهم المسئولية الفردية والتماسك الجماعى . وبمثل هذه الوسائل يرى إدريس أن الفرد يتعلم الارتباط بغيره من أعضاء المجتمع . والمصريون كلهم يشعرون بالانتماء لمصر . بهذا يؤمن كل واحد منهم على حدة ، ولكن كأنما هو وحده المصرى ، وغيره لا ينتمون إلى مصر . فانتماؤه لمصر كفكرة مجردة لا كمجتمع عينى : والكيان التجريدى لا يلقى على المنتمى إليه مسئوليات . وهكذا يستطيع المصريون أن يتغنوا بحب مصر ، بدون الإسهام فى رخائها ، وبذلك يظل ولاء كل واحد منهم لنفسه فحسب[٨] . وعن هذا الموقف تنتج الأنانية ، والتحاسد ، والفساد . فيتعلم كل واحد كيف يكره أخاه ويلوثه ، ويقضى وقتًا طويلا فى التجسس على أحواله ، بينما الإنتاج والتقدم والرخاء لا تجد من يعمل لها . ولن تزدهر مصر وتتقدم إلا حينما يتعلم المصرى أنه ينتمى لسائر المصريين ، لا لفكرة مجردة هى مصر .

وقصارى القول إن البلد الذى صار فيه الجميع سواسية ، كتب عليه الإخفاق :

وهذا ما يعبر عنه فرفور والسيد. وليس معنى هذا أن إدريس كف عن الحلم بالمساواة. بل معناه فقط أن التقاليد الاجتماعية يجب أن تتغير لكي تصبح المساواة الحقيقية واقعاً حياً مثمراً .

ويبحث فرفور والسيد عن إمكانات أخرى ، ويقترح فرفور تبادل الأدوار ، وهكذا ينقلب فرفور سيداً ، وينقلب السيد فرفوراً .

فرفور : اسمع يا وله يافرفور ياوله

السيد : نعم يا سيدى .

فرفور : أنا جاتنى فكرة تقدمية قوى . إيه رأيك أنا عايزك تفحر لى قبر فوق الأرض .

السيد : وافحر فوق الأرض ازاى ؟

فرفور : أنا مالى أنا . أنا علىّ أديك الأمر وخلاص . أمال أنت شغلتك إيه ؟ فكر

السيد : فكر انت .

فرفور : أفكر ؟ انت عايزنى اتنازل عن السيادة يا ولد .

السيد : بس أفكر ازاى بس أعمل له إيه ده ؟ افحر قبر فوق الأرض ؟ حد يقول الكلام ده ؟

فرفور : قالوه وعملوه كمان .

السيد : هم مين ؟

فرفور : خوفو يا مغفل . مش حفروله قبر فوق الأرض .

السيد : أعمل لك هرم يعنى ؟ ما تقول كده من الصبح وتخلصنى .

فرفور : أقول كده ازاى وتخلص. إن عملت كده ما بقاش سيد ياوله . السيد السيد صحيح هوه اللى لما يعوز هرم يقول لك أنا عايز قبر فوق الأرض ولما يعوز برفلك يقول لك أنا رأيى أنك تستريح . . .(٩)

وهكذا عندما صار فرفور سيداً ، أخذ من السيد الساطة الدكتاتورية التى أقامت علاقة السيد بالعبد .

ويناقش يوسف إدريس– على المستوى الرمزى – ما يحدث عندما تحدث ثورة ، ويسلك قادتها مسلك النظام البائد . وفى الفقرة التالية محاكاة هزلية للشيوعية . وفى هذه المرة يقترح أحد المتفرجين (المتفرج ١) هذ النظام كحل ممكن لمسألة فرفور والسيد :

فرفور : أمال حلها إيه بقى يا أخ ؟

المتفرج ١ : إنتو الاتنين تعملوا أسياد .

السيد : احنا الاتنين أسياد ؟

المتفرج١ : أيوه

فرفور : يعنى احنا الاتنين نتسيد كده ، وما نشتغلش .

المتفرج ١ : أيوه .

السيد : أمال مين يشتغل .

المتفرج١ : الدولة .

فرفور : الإيه ؟

المتفرج ١ : الدولة .

فرفور : دولة إيه. أناموش فاهم حاجه أبدا ما تتفضل عندنا هنا وتفهمنا. الحقنا يا خويا الحقنا وفهمنا : (ينتقل المتفرج إلى المسرح)

المتفرج ١ : أيوه الدولة . ما هو انتو الاتنين تعملوا دولة . كل واحد سيد نفسه. وتتسيدوا كده والدولة هى اللى تشتغل[١٠] .

وسرعان ما يتبين فرفور والسيد أن الدولة لا تنتج الكثير :

فرفور : أحنا أسياد أهوه . واشتغل بقى يا دولة. نذيع فى الإذاعة (يمسك البوق)

ونفتح الجرايد (يفتح الجريدة) واحنا اهه . الدولة كلها تحت أمرنا ؛ وكل واحد منا إمبراطور . يا لا بقى . . . اشتغلى يا دولة (صمت ؛ ينتظران أن يحدث شىء فلا يحدث شىء)

السيد : اهه ما اشتغلتش أهه ؟

فرفور: استنى بس . لازم فيها حاجة خسرانة (يصلح البوق ويقلب فى الجريدة . ويستمع ويتحسس) موش عارف ما بتشتغلش ليه .

المتفرج ١ : ما هو لازم حد يشغلها . هى ما تشتغلش لوحدها . لازم حد يشغلها .

السيد : وأنا متطوع أشغلها لك يا أخى الإمبراطور .

فرفور: متشكر [١٠] .

ويبدأ السيد فى الطلبات :

السيد : ولكى أستطيع أن أخدم سادتى الأباطرة على أتم وجه فإن لى طلباً صغيراً أتوجه به إليهما .

فرفور: صغير كبير ، ما دام حتشتغل لنا إحنا موافقين ؟

السيد : الطلب الصغير هو أنى ألتمس من كل إمبراطور منكم أن يضع نفسه لبعض الوقت تحت تصرف الإمبراطورية . [١٠]

وتكون النتيجة أن فرفور هو الذى يشرع فى العمل لأجل الدولة . وتعود الحالة التى كانت قائمة من قبل . لقد وعدت الدولة بالديموقراطية وإلغاء الرق ، وإقامة مجتمع لا طبقى ، ومع هذا فعلى كل شخص أن يخدم الدولة كى تستمر فى الوجود. وبمرور الوقت تزداد مركزية الحكومة فى أيدى الطبقة الحاكمة . وشعارات الرخاء والازدهار والمساواة فى المستقبل تؤدى إلى دكتاتورية الطبقة الحاكمة فى الحاضر [١١] ، وكما انخدع فرفور والسيد بلقب الإمبراطور ، كذلك وقع الإنسان فى فخ الشعارات التى صنعها بنفسه. ويعود فرفور فى المسرحية إلى دوره ، وكما قال المتفرج رقم واحد ، إن كنا نريد أن نعيش فلا بد أن نعمل . وإذا لزم أن يعمل الفرد ، فلا بد أن يعمل

تحت رئاسة أحد ، سواء كان مخدومه هو الدولة ، أو مؤسسة ، أو تنظيماً آخر ، وبالتالى لا يمكن أن يتحقق الاستقلال . وهذه هى مأساة الإنسان عند فرفور :

فرفور : ما هى المصيبة التقيلة إن احنا بنى آدمين ، وبنى آدم له كرامة . . :
وأى تحكم من بنى آدم فى بنى آدم تانى بيضيع حتة من كرامته . وهو الواحد كرامته كلها قد إيه . علشان تتفتت بالشكل ده[١٢]

والكرامة ينبغى أن تكون مصونة ومقدسة ، ولكنها — كما يقول فرفور — تفقد إلى الأبد حتى فى الدولة الديموقراطية الرأسمالية . والحرية الوحيدة التى يظفر بها المرء فى مثل هذا النظام هى حرية اختيار مخدومه

فرفور : يعنى دى الحرية . أنى أختار « البوس » بتاعى[١٣].

ولكن هذا لا يضمن للفرد كرامته واحترامه . وقد عقلن هيجل هذا الوضع منذ زمن طويل، فالوعى لا يوجد إلا «بالنسبة لوعى آخر ، أى حينما يتم الاعتراف به »[١٤]. ويمكن تفسير هذا بأن هيجل يؤمن بأن كل شخص لابد أن يعترف به من شخص آخر كى يحصل على وعيه أو وجدانه . ومع هذا فكل فرد « واثق ومتأكد من ذاته الخاصة به ، ولكنه ليس متأكداً من الآخر» : ولذا « فالعلاقة بين الوعيين أو الوجـــدانين على هذا النحو تقوم حينما يثبتان نفسيهما ويثبت كل منهما الآخر من خلال صراع حياة أو موت »[١٥]وباستمرار الصراع . لا تكون له نهاية إلا عندما يغدو أحد الأشخاص متيقظاً لأهمية الحياة ، ويدلى باعترافه . وبذلك تولد علاقة السيد بالعبد ، حيث السيد من الآن فصاعداً يرى نفسه معترفاً به من عبده ، أما هو فلا يعترف بعبده[١٦] . وموضع السخرية هنا أن السيد بدلا من حصوله على وعى أو وجدان مستقل ، يغدو وعياً أو وجداناً تابعاً[١٧] . فهو لا يعمل ، وعبده أو خادمه يكفل له كل حاجاته ورغباته . ونجد هذا مصوراً بالكامل فى « الفرافير » حيث السيد يترك فرفور يقوم بكل العمل . ومن جهة أخرى يحدث الخادم فى أثناء العمل أن يغدو واعياً أو متنبهاً لكيانه المستقل ، ويثور كما ثار فرفور . ولكن — كما فى

نظرية هيجل – لا يوجد تبديل للأوضاع فى علاقة السيد بالعبد . ويعود فرفور إلى وضعه السابق ، ويظل فى الوضع الأدنى الخاضع إلى ختام المسرحية . فإذا كان المرء يفضل الحياة على الاستقلال ، فإنه يغدو عبداً . ويتلقى أجره من الدولة أو المخدوم (البوس) ، مع أنه أنتج تلك الأشياء بعمله(١٨) ولا مهرب من هذا . فهكذا كانت الأحوال والأوضاع ، وهكذا ستكون .

فرفور : هوه فيه جنس فى الدنيا عايش كده إلا جنس بنى آدم ؟ كل سيد عايز يبقى سيد حتته . سيد بلده . سيد وطنه . سيد عالمه . سيد التاريخ .. تاريخنا نفسه برضه راكب فوق بعضه : دولنا . حضارتنا . كل دولة عايزه تبقى الست على الدول . وكل حضارة عايزة تبقى ست الحضارات . والنتيجة خناقات بنبابيت تعلى تبقى بنادق تعلى تبقى بجيوش وقنابل . ويقع من الطابور عشرة وعشرين وتلاتين مليون . ومن تانى يوم تبتدى الخناقات من جديد . ونسميها أسامى تضحك : قال إيه ، انهيار الحضارة اليونانية وقيام الحضارة الرومانية . قال إيه الحرب الباردة بين الشرق والغرب . قال إيه الصراع بين روسيا والصين وفرنسا وأمريكا . وكله كله فرفور وسيد . مين يبقى سيد ومين فرفور . وأنا فرفور ليه وأنت سيد ليه ؟ . . . من يومنا واحنا كده . وفاهمين أن الدنيا كده . والناس كده . ما تعرفشى تعيش إلا كده . إنما بذمتكو دى عيشة دى ؟ دى طريقة . وحياة خالتى نبوية أنا متأكد أننا قابلينها لسبب واحد ما فيش غيره .. اننا مش شايفنها . ولو شفناها لا يمكن نقبلها . واصل الحق مش علينا . الحق على اللى بيشوفولنا ، الفلاسفة بتوعنا والمفكرين ، اللى التفكير عندهم لازم يكون تفكير فى التفكير ، والتفكير الحقيقى هو اللى يفكر فى اللى بيفكر انه يفكر . إنما آهه آدى المشكلة كلها أهه . حدش يتجدعن ويفكر لها فى حل ؟(١٩)

* * *

والنتائج التي يمكن استخلاصها من المناقشات السابقة. أولها أنه ما من أيديولوجية سياسية مثالية حقًا . فبينما الشيوعية تنادى بالمساواة ، نجد المساواة فيها ليست إلا واجهة للدكتاتورية ، ومع أن الرأسمالية يدعى أنها تمنح الناس الحرية ، نجدها تعمل ضدها . وأما الديموقراطية وحرية التعبير والمساواة فلم يستمتع بها أحد على الحقيقة(٢٠). والنتيجة الثانية ، أن إرادة الإنسان على امتداد التاريخ ظلت فى حالة إحبـــاط . فلا مهرب من علاقة السيد بالعبد ، ولا مهرب من ضياع كرامة الإنسان :

ويبدو تبدد الوهم عند يوسف إدريس فى صورة تشاؤم مرير . فقد خبت جذوة الأحلام الرومانسية بإخفاق التطبيقات الاشتراكية المصرية وإخفاق تجربته الشخصية فى الاقتراب الودى القصير الأجل من الشيوعية .وقد أكرهت هذه التجارب يوسف إدريس على رؤية الإنسان العالمى — ككل — فى صورة الخاسر فى أى نظام سياسى . وقد كتب إدريس مسرحيتين أخريين تناول فيهما هذ الموضوع العالمى قبل أن يعود إلى موضوع السياسة المصرية :

فى « المخططين » التى نشرت سنة ١٩٦٩ — ومنعت بعد ذلك مباشرة — يبين يوسف إدريس إخفاق المصريين ويدعو إلى تغييرات فى الأسلوب السياسى . وقد صور القطاع العام البيروقراطى تصويراً كاريكاتوريًا هزليًا ، فى صورة وحش امتص فردية المصرى وتركه بدون دوافع وبدون كرامة : فالبيروقراطية تبدو فى المخططين وقد استشرى فيها الفساد وانتشر ، وماتت الحرية(٢١). وخلقت السلطة الحكومية — عن طريق القطاع العام — الابتكار واحترام الذات ؛ ففقد الفرد ماهيته وجوهره : ونتيجة لهذا صارت التطبيقات الاشتراكية المشوهة على هذا النحو نكبة عامة على الجميع . وعلى امتداد المسرحية تتردد الدعوة إلى الحرية والليبرالية . ولكنه فى هذه المسرحية — وفى « الفرافير » أيضًا — لا يتخلى مطلقًا عن مبدإ الاشتراكية نفسه ولا يرفضه بأى حال من الأحوال(٢٢). فالمساواة الاقتصادية فى جميع المجالات ضرورة للجميع فى نظره . والاشتراكية إنما جاءت لتحرير عقل الإنسان وروحه ، فالاشتراكية مرتبطة بالحرية التى

تمنح الإنسان ذاته الحقيقية وفرديته وكرامته[٢٣] والسلوك البشرى فى مجتمع اشتراكى خليق أن يتحول ويتغير ، فتختفى العدوانية والكراهية باختفاء شعار الربح الخاص[٢٤]. ويتلاشى صراع الطبقات مع تلاشى علاقة السيد بالعبد، هذه العلاقة المهينة الهابطة . ولا مناص فى النهاية من أن تذوى الدولة وتزول ، ويدير الجميع وسائل الإنتاج : وباختفاء الدولة تخفت النعرات الوطنية ، ويكتسب الإنسان حريته التامة التى ينشد ظلهافى تحقيق ذاته[٢٥] .هذا هو حلم إدريس الرومانسى بالمستقبل. وهو إلى حد كبير يوتوبيا ماركسية اشتراكية ، ولكن ينبغى ألا نخلط بينها وبين الشيوعية الروسية فى الوقت الحاضر ، وهى النظام الذى يعده إدريس فظاعة وحشية .

٢ ـ التحليل الاجتماعى

فى مناقشتنا للمسرح التحريضى رأينا أن دراما يوسف إدريس ذات طابع اجتماعى ، وأنها تعكس سلوك طبقة اجتماعية بأسرها ، وهى طبقة ينتمى إليها الكاتب شخصياً[٢٦]. ومن المفيد لنا فى هذا البحث أن نرى كيف تصور « الفرافير » المجتمع المصرى بصراحة ونزاهة ، كأنها المرآة .. ولن نكتفى فى هذه الدراسة « للفرافير » بفحص النص ، بل سننتقل من النص إلى المجموعة الاجتماعية التى تصورها[٢٧]: وتحليل السلوك الاجتماعى لطبقة ما يجب أن يتيح لنا تميز المشاعر والمطامح التى تنمو من وضع هذه الطبقة الاجتماعى والاقتصادى . وفهم جزء من المجتمع ينبغى أن يسمح لنا بفهم الكل ، وكما يقول « باسكال » . . . الأجـزاء المختلفة من العـالم وثيقة الترابط بحيث أرى أنه من المستحيل معرفة أحدها بدون معرفة الأجزاء الأخرى ، وبدون معرفة الكل »[٢٨] .

ويريد منا يوسف إدريس من خلال « الفرافير » أن نفهم المصرى البسيط ، على نحو ما صور تشيكوف الإنسان فى روسيا القيصرية ، بتوحده ، وضعفه وقلة حيلته[٢٩] . فنرى الإنسان متعطشاً إلى الحرية ، مكافحاً لتحرير نفسه من القيود

التي يفرضها عليه المجتمع والطبيعة ، ولكن الإنسان هو الإنسان . وإدريس يحب الإنسان ، ويريد من جمهوره أن يكتشف إنسانية الإنسان ، لأننا عندئذ فقط نكتشف جانباً من الحقيقة عن الوجود[٣٠] . وهذا يقتضي – في نظر إدريس – الوصول لا إلى جمهور مصري فحسب ، بل إلى جمهور عالمي أوسع أيضاً من هذا الجمهور المحلي . وكما قال توفيق الحكيم : كي نصل إلى مشهد عالمي ، على المؤلف أن يكون « إنسانياً » ، لأن الإنسان هو هو بعينه في كل أنحاء الدنيا[٣١] : ولكي يغدو الكاتب عالمياً يجب أن يتكلم عن روح الإنسان وعن علاقته بالكائنات البشرية الأخرى في بيئته ، على منوال تشيكوف وبيرانديلو ، اللذين تكلما عن موضوعات عالمية ، وفي الوقت نفسه عبرا عن المجتمعات الروسية والإيطالية بخصائصها المعينة . وما من شيء أكثر مصرية في الروح والنكهة من « الفرافير » بفكاهتها ولغتها الأصيلتين[٣٢] وقد أشرنا في مناقشات سابقة أكثر من مرة إلى السلوك الاجتماعي للإنسان المصري . وعندما كتبنا عن الفكاهة أبرزنا بإيجاز سلوك المسنين من الرجال الذين يصادقون الفتيات الصغيرات ، وكيف أن هذا النمط السلوكي انتشر بين الذين عينوا في مجالس الإدارات والوظائف المدنية العليا فكثر في يدهم المال . والمقربون منهم من صغار الموظفين زادت مواردهم أيضاً . وأصبحوا قبلة الأنظار وموضوع تزلف بالهدايا وما إليها ، توصلا إلى رؤسائهم الذين يحتلون الوظائف العالية وبيدهم مقاليد القطاع العام . وشرع المسنون من هؤلاء جميعاً – وقد صاروا في رخاء شديد – في الحصول على فتيات صغيرات حسناوات ، إما عشيقات وإما زوجات . وصار من المعروف أن الكثيرين ممن بيدهم مقاليد الإدارة العليا ، لهم « شقق خاصة » . وقد يخيل للكثيرين أن مثل هذا يحدث في كل أنحاء العالم . أما في مصر فهذه الظاهرة لم تتفش وتستفحل بصورة ملحوظة إلا مع ازدياد الفساد والرشوة واستغلال النفوذ . وكان من الآثار غير المباشرة للتطبيق الاشتراكي رد فعل العامل المصري لضمانات عدم الفصل وضمانات الالتحاق بعمل بدخل ثابت مع حصة من الأرباح . ونورد فيما يلي

نصاً من كلام فرفور فى هذا الشأن ، حين سأل سيده .

فرفور : . . . طب إيه رأيك تشتغل موظف حكومة . وآدى انت عندك المؤهلات

السيد : ازاى يعنى

فرفور : انت مش عايز حته تنام وتفضل تحلم فيها انك بتحلم ، انك بتحلم ، عندك من يوم القبضية شهر بحاله تحلم فيه(٣٣)

فالعاملون بعد أن ضمنوا استقرار أعمالهم صاروا كسالى ، ومفرطى الثقة . وراحوا يتقربون إلى رؤسائهم بالتجسس على زملائهم ، وبصرف النظر عن انحطـــاط الروح المعنوية لدى العمال ، نقص الإنتاج وعانى الشعب كله من جراء ذلك .

وفى أثناء استعراض فرفور والسيد لقائمة الأعمال التى يمكن الاختيار من بينها، نكتشف إلى أى مــــدى ضاعت الثقة بالوظائف العامة بسبب فساد من يشغلونها : فالمحامى يناشد عدالة المحكمة عندما يريد أن يكون الحكم لصالح موكله : وإذا خسر القضية ، كان حسبه أنه كسب مقدم الأتعاب ، وهو كسب مضمون ، حتى ولو لم تحل مشكلة موكله . وكذلك الطبيب ، نراه رجلا يعرف من الطب القليل ، ولكنه يعرف كيف يتقاضى أجرا مرتفعاً بل باهظاً(٣٤) وهذا النقد للحياة المصرية ، يمكن أيضاً أن ينطبق ويسمع فى العالم الغربى .

ولكن هناك انتقادات أخرى تشير إلى مشكلات مصرية بصفة خاصة : فاندفاع المصرى الانفعالى وكثرة النسل ، وحالة سائقى سيارات الأجرة فى شوارع القاهرة من أمثلة هذه الموضوعات الخاصة :

فرفور : أنت بتسوق كويس ؟

السيد : طبعاً

فرفور : بتعرف شوارع مصر ؟

السيد : حارة حارة .

فرفور : تقدر تقعد ساعة من غير ما تسب الملة ؟

السيد : أيوه .

فرفور : تبقى ما تنفعشى تشتغل سواق[٣٥]

ولا ينسى فرفور أن يبرز مشكلات أخطر من هذا تواجه المصريين :

السيد : طب كسارى. والنبي كسارى

فرفور : تعرف تعوم ؟

السيد : أعوم فين ؟

فرفور : فى عرقك

السيد : ودى لازمة دى ؟

فرفور : قوى إن ما عرفتش تعوم فى عرقك لازم تعرف تعوم فى عرق غيرك . ما عرفتش لا كده ولا كده يبقى ما تنفعش[٣٦]

وبسبب ازدياد السكان زيادة هائلة فى العشرين سنة الأخيرة، وبسبب الفاقة ، عجزت الحكومة عن زيادة عدد السيارات العامة فى الشوارع ، مما جعل عدد السيارات العامة يحمل أعداداً أكثر بكثير من طاقتها . وإلى هذا يشير فرفور عندما يتحدث عن « العوم فى العرق » . ولكن هناك نتائج أخطر من هذا ، هى كثرة الحوادث . . فما أكثر المتسلقين على سلالم السيارات العامة وأسطحها ، والمتدلين من جوانبها ، والسيارة مائلة من الثقل الباهظ على أحدجانبيها .

ولا يفوت السيد أن يتحدث عن سوء حال المستشفيات التى تخدم المصرى العادى ، وانحدار أحوالها ، فعندما قرر السيد أن يعمل حانوتياً أو حفار قبور ، أكد لفرفور أنه لابد سيحصل على جثة يدفنها فى غضون ساعة من الزمن .

فرفور : يعنى انت ضامنه كده فى جيبك ؟

السيد : إلا ضامنه ! ده خصوصا الراجل بتاع الدمرداش ده . . ده أكيد !

فرفور : واشمعنى الدمرداش يعنى ؟ هوه القصر العينى كويس ؟

السيد : لا . أصل القصر العينى ما لوش دعوة . ده العيان يموت قبل ما يخشه . . . (٣٧)

وهذه التعليقات تطلعنا على نوع الحياة فى مصر ، وتدلنا على مدى فقر البلاد .

ولنوجه الآن اهتمامنا إلى ما بين الناس فى المجتمع من تفاعل ، وإلى قوة تأثير الطبيعة عليهم . فالسيد — شأنه شأن أى شاب مصرى من الطبقة الوسطى له عمل — يفكر على الفور فى الزواج ، ولكن فرفور ، الذى يخشى ضياع استقلاله وراحة باله ، يحاول إثناء عزم السيد عن الزواج . بيد أن السيد يصر على أن كل رجل لابد أن يتخذ هذا القرار يوماً ما . وجرياً على تقاليد البلاد ، يوسط السيد آخرين للبحث له عن خطيبة أو عروس ، بحيث يكون له مجال للاختيار من بين المرشحات (٣٨) . وإحدى المرشحات شابة تعلمت على الطريقة الأوربية ، ولكنها لم تتعلم إلا الجوانب السطحية من المدنية كالرقص أو حرية اتخاذ عشيق بعد الزواج . وتقول لفرفور :

السيدة : ويسمح لى أن أحتفظ بأصدقائى ، الرجاله يعنى .

فرفور : والله ما اعرفش . حاكدب عليكى

السيدة : ده أنا حتى فى الطلب ده متواضعة . دى كاكى قلقاس اشترطت على جوزها انها تأخد البوى فريند بتاعها . يقعد معاهم فى شهر العسل (٣٩)

والمرشحة الأخرى للزواج من السيد غير مثقفة ولم تحظ بشىء من التعليم ، ولكنها تعرف الكثير عن الحياة ، لأنها راقصة تحترف رقص البطن . وهى مصممة على الزواج . والسيد — الذى يمثل هنا الطبقة المتوسطة — يستطيع أن يعرض الزواج على الاثنتين معاً ، وهذا ما حدث بالفعل . فلماذا يختار بينهما ، إذا كان فى استطاعته أن يتزوج كلتيهما ؟ وتقبل المثقفة لأن كل ما تهتم به هو المال الذى تشترى به مشتهياتها . وراقصة البطن تقبل لأنها تنشد الأمان والضمان ، والزواج هو الوسيلة .

وفرفور أيضاً أجبر على الزواج إجباراً برغم احتجاجه ، لأن امرأة أصرت على ذلك : وما دامت الطبيعة قد سارت فى طريقها المألوف ، فلا بد من مجىء الأطفال إلى الدنيا .

ولكن هل يختلف هذا عن العادات الاجتماعية فى بلاد أخرى ؟ هذا « يونسكو » فى « جاك أو الإذعان » يعرض على جمهوره شابّاً يرفض الزواج ، ولكن احتجاجاته تذهب هباء، لأن امرأة أغوته وأجبرته على الزواج والإنجاب . ومقاومة الزواج وقوانين الطبيعة هو موضوع مسرحية « شو » الإنسان والإنسان الأعلى (السوبرمان) .

تانر : (يتبع عروسه) أيريد أى رجل أن يشنق ؟ ومع هذا يترك الرجال أنفسهم يشنقون بدون نضال فى سبيل الحياة .. لدىّ شعور رهيب أنى سأتركك تتزوجينى لأن إرادة العالم أن يكون لك زوج [٤٠] .

وكانت آن طول المسرحية تبحث عن تانر ، فآن هى الطبيعة والأرض والحياة والمرأة فى كيان واحد ، وهى تطارد رجلها . والرجل يقبل وضعه برغم رفضه الداخلى له :

تانر : قوة الحياة . أنا فى قبضة قوة الحياة . . أنا أحبك .وقوة الحياة تأسرنى . ولكنى أناضل فى سبيل حريتى [٤١] وهكذا نجد لون الطبيعة ، والحياة ، والقوة الجسدية ، والخصوبة البيولوجية قد تغلبت على إرادة الرجل وإبداعيته . ويولد الأطفال ، وتستمر الحياة فى طريقها . وعلى الرجل أن يبحث عن قوت يومه ليعول أسرته ، والنساء ينغصن أزواجهن بطلب الطعام والنقود .

وهذا ما يحدث بالضبط لفرفور [٤٢] . ولكن الرجل يذهب إلى ماهو أبعد من هذا ، فيفكر فى تكديس الممتلكات ليتسنى له ترك شىء لذريته عند وفاته . وبذلك تغدو الممتلكات — كما يقول لورنس — أعلى رغبات الإنسان [٤٣] . والممتلكات وإن لم يرد ذكرها صراحة فى « الفرافير » ، قوى مسيطرة ، وستغدو من أهم موضوعات مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » فى هذه المسرحية يعمد الرجال إلى الغش ،

والإيقاع بمن هو أصغر منهم وأصح كي يدخلوه مستشفى الأمراض العقلية ، توطئة للاستيلاء على ممتلكاته . وكل هذا لاهدف له فى النهاية إلا ترك ما فيه الكفاية للذرية عند الوفاة . والذى صنع هذا رجل كان فى أول شبابه ينشد الإبداع الفكرى وتحقيق الذات ، ولكنه الآن ينساق إلى غرائز الطبيعة وقواعد المجتمع ، متخلياً عن الإنسانية والاستقلال (٤٤) .

ولقد كانت غايتنا فى هذا الجانب من البحث مناقشة شخصية الإنسان المصرى ، ثم اكتشاف العنصر العالمى أو الكونى فى هذه الشخصية بعد ذلك . فالإنسان — كما يقول الحكيم — هو بعينه فى جميع أنحاء الدنيا ، ووضع أو موقف الإنسان المصرى المحلى ليس شديد الاختلاف عن حال إخوته من البشر فى أى مكان من العالم .

٤ — العنصر العالمى

وفى هذا الجانب من البحث سنتناول الأفكار أو الموضوعات المشتركة فى أدب القرن العشرين بوجه عام ، ومن خلال هذه الموضوعات العالمية أو الكونية سنحاول الوصول إلى كيان تأليفى للأفكار فى الدراما المصرية المعاصرة .

إن الإنسان فى كل مرة يدرك فيها عبثية حاله ، يثور عليها ، ولكن بلا طائل . وهكذا تكرر ثورة سيسيف نفسها فى كل فرد . وفى المهزلة الأرضية يعبر محمد الثالث عن تمرده بهذه الكلمات .

محمد الثالث : (الأصوات) بتحرضنى على الناس وعلى نفسى . بتحرضنى أحتقر الناس وأحتقر نفسى ، أتف عليهم ، أقرف منهم . بتحرضنى ان مفيش فايدة أنى لازم أستسلم ، إن المقاومة جنان ، بتحرضنى أنى أتلهى وأعيش زى التنبل آكل وأشرب وأنام . بتسدها خالص فى وشى . بتحرضنى أنى أنتحر ، انى آخد فى وشى وأفضل ما شى ماشى لآخر

الدنيا إنى أنجذب زى بتوع الحسين وأمسك لى سبحة ومبخرة . أحياناً بتحرضنى انى أرتكب جريمة أخطر [٤٥]

ولكن كل شيء فيه، وفيما حوله ، يذكره بحاله ، فيستمر فى تمرده وتساؤله ...

وفى « جمهورية فرحات » ظن يوسف إدريس أن حلمه يوشك أن يتحقق ، وأن الدولة الاشتراكية المثالية صارت حقيقة واقعة فى النهاية . ولكن ما إن حان الوقت الذى كتب فيه « الفرافير » حتى انقشعت الأوهام وحلت خيبة الآمال محل الآمال القديمة ، وشرع يوسف إدريس يقلب كل الحلول السياسية لمشكلات وجود الإنسان. فى الفصل الأول من الفرافير يصور إدريس المشكلات المحلية والعالمية معاً من خلال الكوميديا والنكتة ، ولكنه أيضاً يلقى سؤالا له أهميته الكبرى :

فرفور : أبداً . أنا كنت بأدور لى على شغلة . . . وباقرا عشان أشوف أحسن شغلة إيه، وأحسن ليه . والنتيجة ضيعت عمرى اقرأ فى كلام كله دم تقيل . . قال إيه . . مأساة الإنسان . . . والوجود والعدم . . ولحظة الاختيار . . . والإرادة الحرة . . والدفعة الأولى . . أنا مالى أنا . . . ومال ده كله . . أنا عايز فلسفة تقول لى اشتغل إيه . . أنا أنا يافرفور . . . يا بنى آدم . . . ياللى باقرصه دلوقتى يحس . . . أشتغل ايه . . . واشتغل ليه ؟ . . محدش قال لى [٤٦] .

والفصل الثانى من « الفرافير » أكثر اهتمامه بالمناقشة الفكرية ، والفكاهة والنكات فيه أقل مما فى الفصل الأول ، وفيه نعرف أن فرفور هو فرفور ، العبد ، وأن أولاده سيعيشون مثله فى الفاقة والمعاناة والعذاب ، وأن ثورتهم أو تمردهم سيسحق دائما ، وسيعاملون دائماً معاملة ظالمة جائرة على يد السيد وأبنائه :

والسيد قد اختار أن يكون حانوتياً أو حفار قبور . ولما لم يجد جثة يدفنها ، عمد إلى القتل . ويظهر شخص ينشد الموت ، فيرى فيه الضحية المثلى المنشودة ، ويأمر السيد عبده فرفور أن يقوم بالمهمة . ويحتج فرفور ويعترض ، والنتيجة أن السيد هو الذى يقوم بالقتل . وبعد ذلك يكتشف أن ضميره يؤنبه ، وأن أفضل

طريقة للتخلص من تأنيب الضمير هو الإقدام على مزيد من القتل . ويستفظع فرفور ذلك ويتمرد ، ويسأله : « لماذا أنت السيد ؟ وسيد من ؟ ولماذا ينبغى أن تكون السيد ؟ لماذا ؟ أنا لا أعرفك ولا أعرف لى سيداً . إنى ذاهب . وإذا أردنا نص كلامه :

فرفور : وأنت سيد ليه ؟ وسيد على إيه ؟ وليه أنت تبقى سيد ليه ؟ أنا لا أعرفك ولا لى أسياد . أنا خلاص ماشى . . . (ويترك المسرح مخترقاً الجمهور)[٤٧]

وهكذا ينتهى الفصل الأول من « الفرافير » . وفى الفصل الثانى يلتقى فرفور والسيد مرة أخرى ، ويتحدث السيد عما حدث فى أثناء افتراقهما ، ولاسيما عن أبنائه :

السيد : شوف أنا وانت كنا بنحتار فى دفن واحد إزاى . هم الواحد منهم يابنى باسم الله ما شاء الله كان يدفن له فى اليوم عشرة ، عشرين ألف ولا يتعبش . عندك ابنى الإسكندر ، دادفن لوحده ييجى ميت ألف . تحتمس اللى كان أكبر منه شوية ده دفن لوحده عدد شعر راسه .

فرفور : تحتمس والإسكندر . هم مال أساميهم كده ؟

السيد : أصلى مسميهم على أسامى أبطال التاريخ . كل واحد باسمه . عندك نابليون مثلا دفن ييجى ثلاثة مليون !

فرفور : انهى نابليون . بتاعك والابتاع التاريخ ؟

السيد : ابنى يا أخى . ابنى . كلهم أولادى

فرفور : وكلهم كده تربية من مليون وطالع ؟

السيد : أيوه .

فرفور : لا . عفارم عليهم . . ولاد حلال صحيح .

السيد : تعرف ابنى موسولينى ؟

فرفور : كام مليون

السيد : لا . دا أصله ما كانش يطلع الشغل إلا لما يطلع أخوه الكبير معاه عشان يجمد قلبه :

فرفور : أخوه مين .

السيد : هتار . وخد عندك بق . دول مرة فى موسم من المواسم طلعوا لهم بييجى ثمانية مليون مدفون [٤٨]

أما أبناء فرفور فهم كثيرون — كما يقول — ولا يحصيهم العد . . .

السيد : وأنت قول لى . . عملت ؟ مراتك عملت إيه وابنك ؟

فرفور : يأخى قول مراتاتى وأولادى .

السيد : هم كتير ؟

فرفور : ما تعدش ! تعرف الهكسوس ؟

السيد : همه ؟

فرفور : تعرف اسبارتاكوس واخواته ؟

السيد : الله الله الله ! دول ولاد مراتى الرومية شبعوا فيهم دفن ؟

فرفور : أهو كل ده تبعى . تعرف كافور الإخشيدى ؟ عنتر بن شداد ، وابو زيد . . . حاقول لك على مين والامين [٤٩] .

هؤلاء هم أبناء فرفور ، فى عجزهم الدائم عن اكتساب الكرامة . ولكنهم يحاولون دائماً أن يغيروا حالتهم ووضعهم . وفى هذا الفصل الثانى نفسه يواصل فرفور مساءلة حياته والتساؤل عنها : وعلى امتداد القرون كان فرفور يجد نفسه مضطراً ، بحكم الطبيعة وقوانين المجتمع أن يتزوج وينجب [٥٠] وبالتجربة تعلم أيضاً أن كل النظم السياسية من اشتراكية ودكتاتورية وشيوعية وديموقراطية ، وكل منتجات الفكر والعمل الإنسانى ، ستؤدى كلها فى النهاية إلى جعله فرفوراً [٥١] . وعندما يلجأ إلى المؤلف الذى كان يتقلص ببطء أثناء المسرحية ، يدرك فرفور أن الكاتب قد اختفى.

وكان المؤلف قد وجد حتى الآن لكى يفرض قواعد المسرحية[٥٢] . وبموجبها كان فرفور فرفوراً ، والسيد سيداً ،ولا أسئلة ! فمؤلف المسرحية إذن شرع ينتحل دور الرب . فهو الذى تولى توجيه الإنسان وأفكاره[٥٣] . ولكن الرب مات ، وها هو ذا الإنسان قد ترك وحده ليقرر كيف يعيش. ولن يجد من يرتب الأمور له[٥٤] . فالإنسان مسئول عن أفكاره . وأفعاله ، أى عن حياته . وماذا يصنع البشر ماداموا لايستطيعون الفكاك من علاقة السيد بالعبد ؟ أيقبل الإنسان وضعه أو حالته ؟

فرفور : كل سيد فوقه سيد . وكل فرفور تحته فرفور . جوزك السيد ده والله سيدك الجوز فوقه سيد، يعنى فرفور زيى تمام . وأنا تحتى فرفور ، يعنى أنا راخر ... تصدق ما تصدقيش .. سيدا. احنا ٣٦٠٠ مليون بنى آدم عاملين عمود بالطول كدة واحد شايل واحد، وكل واحد عايز يوقع اللى شايله ويفضل مستمر فوق اللى تحتيه، وحياة خالتى نبوية احنا من يوم مابقينا شعوب وقبائل ، واحنا كده[٥٥] .

فهل يواصل حياته لأن الحياة يجب أن تستمر كما تقول زوجة السيد ؟ أينبغى أن نكون كما يقول فرفور : « جاموسة تدور فى ساقية وعلى عينيها عصابة » ، تتحرك طول العمر فى عمى تام ؟[٥٦] . ولكن البشر لا يستطيعون هذا ، لأننا كما يقول فرفور محزوزون ومعتصرون ومتعبون ، والخطأ أن كل واحد منا يشعر أنه لا يعيش فى هذا العـالم ، بل يحمله على كتفيه . الخطأ أننا محبطون مستثارون منذ عهد آدم وحواء ، وساخطون ، الذى يحمل يريد أن يصرع من فوقه ، ومن فوقه يريد أن يسحق من تحته . أو بعبارة فرفور :

فرفور : عيبه ياوليه إننا مفعوصين وتعبانين وزهقانين ومش عارفين ليه . عيبه ان الواحد منا حاسس أنه مش عايش فى الدنيا ، إنما عايش وشايل الدنيا كلها فوق أكتافه . . عيبه اننا مزنوقين ، من أيام آدم وحواء

واحنا مزنوقين . اللى متشال عايز يخنق اللى شايله ، واللى شايل عايز
يقرقش المنشال[٥٧] »

وأخيراً تستبد الحيرة بفرفور ، ولا يدرى ما هو الحل الذى يقدمه لجمهوره ، فيفكر فى الانتحار . ويشبه هذا المشهد مشاهد مسرحية بيكيت « فى انتظار جورو » ، حيث يقرر فلاديمير واستراجون أن يشنقا نفسيهما فى شجرة »

استراجون : ما رأيك أن نشنق نفسينا ؟

فلاديمير : بماذا ؟

استراجون : أليست لديك قطعة حبل ؟

فلاديمير : لا .

استراجون : لن نستطيع إذن . .

فلاديمير : فلننصرف . .

استراجون : انتظر . هناك حزامى

فلاديمير : اقصر من اللازم

استراجون : ستشد أنت ساقى

فلاديمير : ومن يشد ساقى أنا ؟

استراجون : هذا صحيح .

وكذلك يسأل السيد كيف ينتحران، ويقترح عليه فرفور الحبل . ولكن عندما يظهر الحبل فجأة ، يعجزان كلاهما عن الحركة ويشرعان فى التساؤل : أيريدان الانتحار حقاً؟ . ويدعو كل منهما الآخر أن ينتحر أولا ، ولكن لا أحد منهما يتحمس للفكرة . وفجأة يقول السيد :

السيد : الحياة من غير حل أحسن مليون مرة من الموت بحل . والحياة نفسها حل ياوله . جايز حل ناقصها إنما الشطارة نكمله مش نلغيه .

فرفور : ما احنا ما عرفناش

السيد : مسيرنا نعرف . . . ما عرفناش احنا بكره ييجى اللى يعرف . طلع دماغك ياوله .

فرفور : دانت يا ينك قلبت بنى آدم على طول . والنبى أنت تساوى بوسه على رأيك ده[٥٩] .

وعندما يكتشفان أن الانتحار ليس هو الحل ، يقرران استئناف الحياة والبحث عن إجابات جديدة . ولكن بينما رأساهما مازالا داخل الأنشوطتين ، وقد وقفا فوق كرسيين ، يدخل عامل الستارة الذى يريد العودة إلى داره ، وإنهاء المسرحية ، فيدفع الكرسيين ، ويموت فرفور والسيد . وبذلك تصاب إرادتهما بالإحباط مرة أخرى بتدخل من القدر ، أو بتدخل إرادة أقوى من إرادتهما ، لا تدع لهما فرصة لتنفيذ قرارهما . ويحاول فرفور استكشاف ما هى حالتهما الجديدة ، فيتبين أنهما انحلا إلى ذرات . ولكن حتى فى هذا الشكل الجديد ، يعرف السيد أن فرفور – من حيث هو الإلكترون الأخف – سيدور حوله ، لأنه هو النواة ، أى الأثقل . وهذا هو قانون الذرة ، وهذا هو نظام وجودهما الجديد . ولا تجدى مقاومة فرفور ، فيشرع فى الدوران حول سيده . ويدرك مرة أخرى أن إرادة الإنسان ضئيلة ، وأن فرفور لا قيمة له ولا وزن ، وأن لا شىء تغير بالنسبة له ، فالمساواة لا وجود لها حتى فى حالة « الموت » الجديدة[٦٠] . ويسقط فى يده ، فيلتفت إلى الجمهور ويصيح : « شوفوا لنا حل ! حل يا ناس ! حل ياهوه لافضل كده . . لازم فيه حل . النجدة . أنا فى عرضكم حل . مش عشانى أنا ، عشانكم انتم ! »[٦١]

فإرادة الإنسان ورغبته فى تغيير موقف لاجدوى منهما أمام القوة الأكبر . وفى هذه الأيديولوجية الماركسية علاقات البشر الاجتماعية « تحكمها قوانين صارمة مثل قوانين الحركة الفيزيائية » . والمجتمع الماركسى « فعل منعكس لقانون حتمى ، وبنيته وحركته مستقلتان تماماً عن الإرادة والبراعة الإنسانيتين »[٦٢] . والإنسان يظن أنه يتحكم فى مصيره ، وفى النشاط الاجتماعى ، ولكن أفكاره فى الحقيقة خاضعة

تابعة ، وليس لها استقلال ذاتى . وقد أعلن إدريس — كما فى الماركسية — أن الإنسان يعيش فى عالم « الحركة فيه وجه من أوجه وجود المادة »[٦٣] وبالتالى يتغير المجتمع عن طريق الصراع الجدلى للقوى المادية ، وعلى ما قاله هيجل : العالم تركيب من عمليات ، يحدث فيها للمفهومات تغييرات لا تنقطع من الوجود والانقضاء »[٦٤] . ومع هذا ، فالمادة المتحركة — فى نظر إدريس — التى تحكم العالم هى المفهوم الذرى ، حيث توجد الذرة إلى أن يحدث انشطار النواة . . .[٦٥]

والعالم أيضاً عملية مركبة . « تدور الأشياء إلى أن يحدث التقارب الأقصى والاحتكاك ، وعندئذ تنشطر وتبدأ فى الوجود عملية جديدة . وفى حالة « الفرافير » يعيش فرفور والسيد فى نظام واحد ، إلى أن يصل هذا النظام إلى نقطة لا يستطيع البقاء بعدها ، فيحدث انشطار ، ويجدان نفسيهما فى نظام آخر (هو الموت كما يسميانه) . ويقول إدريس إنه لا شىء كثير يمكن عمله ضد هذا القانون ، فالإنسان يعيش موقفه أو وضعه إلى أن يحدث الانشطار ، وينشأ موقف أو وضع جديد . وسيظل الأمر هكذا إلى الأبد . . .

وماذا يستطيع الإنسان فى ظروف كهذه اللهم إلا ملاءمة نفسه مع النظام . ويحدث الانشطار فى اللحظة التى يدرك فيها السيد وفرفور أنهما يجب أن ينهيا وضعهما الراهن ويختما المسرحية ، وعندما يجدان نفسيهما فى النظام الجديد يدركان أن انشطاراً سوف يحدث هناك أيضاً . وعندما تحين اللحظة يلجأ فرفور إلى الجمهور لكى يجد له حلاً .

وعلى هذا النحو أيضاً لا يستسلم يوسف إدريس . . فى مسرحيته التالية « المهزلة الأرضية » ، يفطن محمد الثالث إلى وضعه ، ويظل يتساءل وينشد الإجابات . والحقيقة الوحيدة التى يؤمن بها هى البحث عن حل . ولكن حقيقته ليست بالطبع حقيقة أخيه محمد الأول ، التى هى تكديس الممتلكات لأولاده . فلكل « حقيقته الإنسانية » على حد قول سارتر ، أو كما ينتهى إلى ذلك بيرانديلو : كل إنسان يرى

الحقيقة الظاهرية على طريقته[٦٦] . وفى « المهزلة الأرضية » تقول الشخصية الرمزية « نونو » إنها « الصورة اللى من غير برواز خالص . أنا الصورة اللى كل واحد يقدر يحط لها البرواز اللى عايزه »[٦٧] .

وهكذا يكون إطار (برواز) محمد الثالث هو البحث عن حقيقته ، وعن الأسئلة التى تضفى على حياته معنى . فالإنسان متروك وحيداً فى العالم ، حراً له أن يختار ما يريد أن يصنعه . وليست هناك علامة معينة تخبره ماذا يصنع . ولا بد له أن يبحث عن العلامة التى يريدها . وفى « المهزلة الأرضية » تزداد لهفة إدريس وقلقه ، ومحمد الثالث يواصل بحث يوسف إدريس بالرغم من السلوك البشرى الغدار الذى يواجهه ، بما يوحى بأن إدريس قد تعلم الاختيار ، والالتزام . ولأنه قد اختار الفعل فهو يقبل المسئولية المترتبة عليه ، ويقبل القلق . ولكنه مع هذا يعرف أنه لا يمكنه البقاء إلا إذا واصل سياق فعله . وبعبارة أخرى غدا يوسف إدريس وجودياً وارتبط بقضية العثور على حل لنفسه ، وبالعثور على إجابات لقومه . وهو يحلم بنهاية الفساد عندما يتحرر الإنسان من أسباب الفساد . وعندئذ يحصل الإنسان على الحرية والكرامة . ويتغير سلوكه . وتحل المحبة والمساواة والرخاء والتقدم محل الغيرة والحسد السائدين بين أبناء اليوم .

وإدريس « المخططين » ينتقد بمرارة التطبيقات الاشتراكية فى عهد عبد الناصر ، وقد عبر عن رأيه بصراحة ، فصودرت المسرحية ، ولما واصل الإعراب عن رأيه زج به فى السجن .

وبعد حرب أكتوبر سنة ١٩٧٣ ألفى نفسه حراً فى النشر مرة أخرى . أهو سعيد بوضعه هذا ؟ أيرى أن شعبه حقق ذاته ؟ أيتوقع نهاية قريبة للفساد ؟ أم تراه سيواصل السؤال والبحث ، كما واصلهما حتى الآن ، جريا وراء حلمه المثالى ؟

المستقبل هو الكفيل بالإجابة عن هذه الأسئلة . ولكننى على قدر معرفتى به أتصوره غير راض ، ومتحمساً لعمل جديد ، لأن جوهر حياته قائم على الاستقصاء والالتزام .

الملاحظات والمصادر

المقدمة

١ — راءول مكاريوس : شباب مصر المثقف غداة الحرب العالمية الثانية (بالفرنسية) طبع باريس سنة ١٩٦٠ — ص ٦٨

٢ — شارل عيسوى : مصر فى منتصف القرن: مسح اقتصادى (بالإنجليزية) طبع جامعة أكسفورد سنة ١٩٥٤ — ص ٥

٣ — المصدر نفسه .

٤ — المصدر نفسه .

٥ — فاتكيوتس : الجيش المصرى فى السياسة (طبع جامعة اندمانا بالإنجليزية سنة ١٩٦١) ص ٤ .

٦ — عيسوى ص ٨ .

٧ — رايموند فلاور : « مصر من نابليون إلى عبد الناصر » طبع إنجلترا سنة ١٩٧٣ ص ٣٥

٨ — المرجع السابق ص ٤٢

٩ — المرجع السابق ص ٤٤ .

١٠ — المرجع السابق ص ٦٣ — ٦٤

١١ — المرجع السابق .

١٢ — فاتكيوتس ص ٥ .

١٣ — نداف سفران : مصر تبحث عن مجتمع سياسى (طبع هارفرد بالإنجليزية سنة ١٩٦١) ص ٣٠ .

١٤ — البرت حورانى : الفكر العربى فى عهد ليبرالى (طبع أكسفورد بالإنجليزية
سنة ١٩٧٠) ص ٥٣

١٥ — فلاور ص ٧٩

١٦ — فلاور : ص ٨٤ — ٩١ :

١٧ — فلاور ص ٩٠

١٨ — سفران ص ٣٤

١٩ — فلاور ص ٩٦

٢٠ — سفران ص ٣٥ — ٣٦

٢١ — نفس المرجع

٢٢ — فلاور ص ٩٨

٢٣ — حورانى ص ٧١

٢٤ — المرجع نفسه ص ٧٣

٢٥ — المرجع نفسه ص ١٠٢

٢٦ — المرجع نفسه ص ١٣٩

٢٧ — المرجع نفسه ص ١٠٨

٢٨ — شارل آدمز « الإسلام والمدنية فى مصر » (طبع أكسفورد بالإنجليزية
سنة ٩٣٣) ص ٣٤

٢٩ — المرجع نفسه ص ١٦٥

٣٠ — المرجع نفسه ص ١٥٩

٣١ — المرجع نفسه ص ١٦٣

٣٢ — المرجع نفسه ص ٩٩ — ١٠٠

٣٣ — المرجع نفسه ص ٣٦

٣٤ ــ محمد عبده « رسالة التوحيد » (طبع عيسى الحلبي سنة ١٣٥٧هـ)
ص ١٨١
٣٥ ــ محمد عبده : الإسلام والنصرانية (طبع عيسى الحلبي سنة ١٣٦١هـ)
ص ٥٥
٣٦ ــ المرجع نفسه ص ٥٦
٣٧ ــ سفران : ص ٦٦ ورسالة التوحيد ص ١٤٣
٣٨ ــ محمد عبده : الإسلام والنصرانية ص ٨٧
٣٩ ــ نفس المرجع :
٤٠ ــ سفران ص ٦٨ والإسلام والنصرانية ص ٤٩ ــ ٥٠
٤١ ــ فلاور : ص ١١١
٤٢ ــ سفران ص ٤٩
٤٣ ــ فلاور ص ١١٤
٤٤ ــ سفران ص ٨٦ ــ ٨٧
٤٥ ــ المرجع السابق ص ٨٧
٤٦ ــ المرجع السابق ص ٨٩
٤٧ ــ المرجع السابق ص ٩٢
٤٨ ــ المرجع السابق ص ٩٤
٤٩ ــ عيسوى ص ٤
٥٠ ــ حورانى ص ٢١٣
٥١ ــ المرجع نفسه ص ٢١٥
٥٢ ــ جان وسيمونى لاكورت « مصر فى عهد انتقالى » (طبع لندن سنة ١٩٦٨)
ص ٣١٨
٥٣ ــ المرجع نفسه ص ٣٢٥

٥٤ ـ مكاريوس سنة ١٩٦٨
٥٥ ـ فلاور ص ١٧٢
٥٦ ـ أنور السادات « ثورة على النيل » (طبع لندن بالإنجليزية سنة ١٩٥٧) ص ١٠٥
٥٧ ـ الميثاق (بالإنجليزية طبع الاستعلامات سنة ١٩٦١) ص ٥
٥٨ ـ جلال أحمد أمين : الاشتراكية (طبع القاهرة سنة ١٩٦٦) ص ٢١٩ ـ ٢٢
٥٩ ـ كمال كربات : الفكر السياسى والاجتماعى المعاصر فى الشرق الأوسط (طبع نيويورك بالإنجليزية سنة ١٩٦٨) ص ٢١٨
٦٠ ـ المرجع نفسه ص ٦٢
٦١ ـ الميثاق بالإنجليزية ص ٧٠
٦٢ ـ ناصر واشتراكيته ـ ص ٢١ (ندوة الشرق الأوسط بالإنجليزية)
٦٣ ـ هنرى شديد : الاتحاد الاشتراكى العربى (طبع لبنان سنة ١٩٦٩) ص ١٤٠
٦٤ ـ الميثاق وقوانين الاتحاد الاشتراكى العربى (طبع القاهرة) ص ٤٠
٦٥ ـ ايفريت ا هاجن « نظرية التغير الاجتماعى » (طبع أمريكا سنة ١٩٦٢) ص ٥٥
٦٦ ـ فاتكيوتيس : ص ١٩٤
٦٧ ـ جورج ماسانات « عبد الناصر يبحث عن نظام جديد » بمجلة العالم الإسلامى عدد أبريل سنة ١٩٦٦ ص ٢٣٥
٦٨ ـ رالف وستفال : « إدارة الأعمال فى عهد عبد الناصر » ص ٨٢
٦٩ ـ حورانى ص ٣٥٤

المدخل

١ — لويس عوض: لماذا لم يوجد مسرح في الأدب العربي (المجلة مارس ٦٦)
ص ٢٥ ومحمد مندور : المسرح سنة ١٩٦٠ ص ٩ — ١٣ —
الغنيمي هلال : الأدب المقارن طبع القاهرة سنة ١٩٧٠ ص ١٦٩

٢ — توفيق الحكيم : الملك أوديب ص ٢٤ — ٢٥

٣ — المرجع نفسه ص ٢٦

٤ — جلال العشرى : المسرح أبو الفنون ص ٢٦
طه حسين : لماذا لم يوجد مسرح فى الأدب العربى (المجلة مارس سنة ١٩٦٦)
ص ١٣

٥ — فوبيون باورز : المسرح فى الشرق (طبع نيويورك سنة ١٩٥٦) ص٦ — ٧

٦ — زكى طليمات : المجلة مارس ٦٦ — ص ٢٢.

٧ — أحمد حسن الزيات : المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ١٥
سهير القلماوى : المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ٢٤

٨ — جلال العشرى : ص ١٩

٩ — المقدمة

١٠ — لويس عوض : دراسات فى أدبنا الحديث (دار المعارف سنة ١٩٦١)
ص ٦١ — ٧٣

١١ — جاك بيرك : مصر : الإمبريالية والثورة (بالفرنسية بباريس سنة ١٩٦٧)
ص ٣٥٨

١٢ — اتين دريوتون : الأدب فى مصر القديمة ترجمة ثروت عكاشة سنة ١٩٦٧
ص ٥٤

١٣ — يحيى حقى : المجلة مارس سنة ١٩٦٦ — ص ٣١ — ٣٢

١٤ ــ أنتونى ناتنجز : العرب (طبع نيويورك سنة ١٩٦٥) ص ١٢٥ ــ ١٣١
١٥ ــ يحيي حقى ص ٣٢
١٦ ــ جان دوفنيو : « عن المسرح المغربي والتقاء الحضارات » طبع باريس سنة ١٩٦٩ ص ١٩٣
١٧ ــ أمين الخولى ــ المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ١٩
١٨ ــ دوفنيو : ص ١٩٦ ــ ١٩٩
١٩ ــ زكى طليمات : المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ٢٠

القسم الأول

الفصل الأول

١ ــ دريوتون : ص ٦٥ ــ ٦٦
٢ ــ المرجع نفسه ص ٤٥
٣ ــ » » ص ٢٥
٤ ــ » » ص ١٤
٥ ــ » » ص ٦٧
٦ ــ » »
٧ ــ » »
٨ ــ » » ص ٥٣ و ٥٥
٩ ــ » » ص ٧٧
١٠ ــ » » ص ٧١
١١ ــ » » ص ٧٥
١٢ ــ رشدى صالح : ص ١٢
١٣ ــ المرجع نفسه ص ١٦

١٤ ــ المرجع نفسه ص ١٩
١٥ ــ » » ص ١٨
١٦ ــ » »
١٧ ــ » »
١٨ ــ لويس عوض المجلة مارس سنة ١٩٦٦ ص ٢٦
١٩ ــ رشدى صالح ص ٢٣
٢٠ ــ المرجع نفسه ص ٢٥
٢١ ــ » » ص ٢٦
٢٢ ــ ا . نيكول : الدراما فى العالم (طبع نيويورك سنة ١٩٦٩) ص ١٦١ ــ ١٧٣

الفصل الثانى

١ ــ سامى حنا : عنترة (مجلة سوذرن فولكلوريك) ديسمبر سنة ١٩٦٨ ص٢٩٦
٢ ــ لين : المصريون المحدثون (نيويورك سنة ١٩٣٦) ص ٣٩٧
٣ ــ المرجع نفسه
٤ ــ محمود ذهنى : الأدب العربى الفولكلورى (القاهرة سنة ١٩٧٢) ص ١٩
٥ ــ فاروق خورشيد « أضواء على السيرة الشعبية » (القاهرة سنة ١٩٦٤) ص ٣٩
٦ ــ المرجع نفسه ص ٤٥
٧ ــ » » ص ٣٦
٨ ــ » » ص ٣٠
٩ ــ ناتنج ــ ص ٦٧ ــ ٩٤
١٠ ــ ميا جيرهارت : فن القصة (لندن سنة ١٩٦٣) ص ١٠

١١ – نفس المرجع ص ٤٠ – ٤١
١٢ – أوستروب « ألف ليلة وليلة » فى (أسكلوبيديا أوف إسلام) سنة ١٩١٣ ص ٢٣٥
١٣ – جيرهارت ص ٣٩٨
١٤ – المرجع نفسه ص ٤٢٠ – ٤٧٠
١٥ – « « ص ٤٣
١٦ – جاكوب لاندو : دراسات فى المسرح العربى والسينما (بنسلفانيا سنة ١٩٥٨) ص ٩
١٧ – المرجع نفسه ص ١٢
١٨ – بروفر ص ٨٧٤
١٩ – سوريا فى العصر الإسلامى كانت تشمل أيضًا لبنان وفلسطين والأردن
٢٠ – ناتنج ص ٢١٣
٢١ – نيكولاس مارتينوفتش « المسرح التركى » (نيويورك سنة ١٩٦٨) ص ١٥
٢٢ – لاندو ص ١٣
٢٣ – أدموند سوسى « الأدب الشعبى التركى » (باريس سنة ٣٦) ص ٨٣
٢٤ – ريتر : انسكلوبيديا أوف إسلام مجلد ٢٢و١٩ ص ٧٣٢ مارتينوفتش ص ٤١
٢٥ – مارتينوفتش ص ٤٠ – ٤٢
٢٦ – لاندو ص ١٦ – ١٧
٢٧ – مارتينوفتش ص ٤٤ – ٤٥
٢٨ – لين ص ٣٩٧
٢٩ – لاندو ص ١٨ – ٢١ ورشدى صالح ص ٣١ – ٣٢
٣٠ – جاكومو اوريلياه كوميديا ديلارته » (لندن سنة ١٩٦٨) ص ١٢–١٤

٣١ ــ أمين الخولى ص ١٦ ــ ١٨ ورشدى صالح ص ٤٠ ــ ٤١
٣٢ ــ اوريليا ص ١٢
٣٣ ــ لين ص ٣٩٥ ــ ٣٩٧
٣٤ ــ دريوتون ص ٦٧
٣٥ ــ لين ص ٣٨٧
٣٦ ــ إدوارد أولورث: دراما الشرق الأوسط السوفييتية ــ محاضرة بكولومبيا

الفصل الثالث

١ ــ ماتى موسى : « نقاش نشأة المسرح العربى فى سوريا » مجلة الأدب العربى سنة ١٩٧٢ ص ١٠٦
٢ ــ يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى (بيروت سنة ١٩٥٦) ص ٣١
٣ ــ المرجع نفسه ص ٣٤
٤ ــ هلال ص ١٧٤
٥ ــ لا نو ص ٥٧ ــ ٥٨
٦ ــ نجم ص ٣٥
٧ ــ موسى ص ١١٤
٨ ــ نيفيل هاربور : المسرح العربى فى مصر (مجلة مدرسة الدراسات الشرقية) م ٨ ص ٩٩٥
٩ ــ لاندو ص ٦٤
١٠ ــ ايرين جنلزير « يعقوب صنوع » (هارفرد سنة ١٩٦٦) ص ٣٩
١١ ــ نجم ص ٨٥
١٢ ــ ايرين جنلزير ص ٣٩

١٣ ــ نجم ص ٨٥ ــ ٨٩
١٤ ــ بيرك ص ١٨
١٥ ــ نجم ص ٨٢ ورشدى صالح ص ٥٠ ــ ٥٢
١٦ ــ جنلزير ص ٣٨
١٧ ــ لاندو ص ٦٦
١٨ ــ نجم ص ١٣٨
١٩ ــ لاندو ص ٧٢
٢٠ ــ نجم ص ١٥٣ ولاندو ص ٧٦ ــ ٧٧
٢١ ــ نجم ص ١٦٣ ــ ١٦٤
٢٢ ــ رشدى صالح ص ٧١
٢٣ ــ لاندو ٥ ص ٧٩
٢٤ ــ ليلى أبو سيف : نجيب الريحانى (دار المعارف سنة ١٩٧٢) ص ٣٠
٢٥ ــ المرجع نفسه ص ٤٤
٢٦ ــ لاندو ص ٨٧
٢٧ ــ المرجع نفسه ص ٧٢ ــ ٧٣
٢٨ ــ أبو سيف ص ٨١ و ١٦١
٢٩ ــ المرجع نفسه ٢٩٨ ــ ولاندو ص ٨٣
٣٠ ــ لاندو ص ٨٩
٣١ ــ بربور ص ٩٩٨ ــ ٩٩٩ ولاندو ص ١١٥ ــ ١١٦
٣٢ ــ لاندو ص ١٢١
٣٣ ــ المرجع نفسه ص ١١٧
٣٤ ــ المرجع نفسه ص ١٢٥ ــ ١٢٦
٣٥ ــ شاعر فى العصر العباسى

٣٦ ـ لاندو ص ١٢٥ ـ ١٣٨

٣٧ ـ سامى حنا وربيكاسالتى : « شوق » سنة ١٩٧٣ ـ ص ٩١ ـ ٩٥

٣٨ ـ لاندو ص ١٣٦ ـ وحنا ص ١١٥

٣٩ ـ بربور ص ١٠٠٦

٤٠ ـ لاندو ص ١٣٨

الفصل الثالث

١ ـ بروفر ص ٨٧٢

٢ ـ محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم (طبع القاهرة ١٩٦٠) ص ٩

٣ ـ نفس المصدر ص ١٠

٤ ـ المصدر نفسه ص ٣٨ ـ ٤٠

٥ ـ المصدر نفسه ص ٦٨ ـ ٧٦

٦ ـ المصدر نفسه ص ٧٣

٧ ـ المصدر نفسه ص ٤١ ـ ٥٢

٨ ـ رجاء النقاش : « مقعد صغير أمام الستار » (القاهرة سنة ١٩٧١) ص١٧

٩ ـ مندور ص ١٣٣ :

١٠ ـ توفيق الحكيم : ياطالع الشجرة (القاهرة سنة ١٩٦٠)

١١ ـ محمد محمود عبد الرازق : معقولية الطعام لكل فم (الآداب يوليو ٦٤) ص ٢٣

١٢ ـ المصدر نفسه

١٣ ـ مندور ص ١٦٥

١٤ ـ عبد الرازق ص ٢٣

١٥ ــ أنور أمين زكي : دراسات فى الأدب المقارن (الأديب مايو سنة ١٩٧١) ص ٧ ــ ١٠

١٦ ــ رجاء النقاش ص ١٢٣

١٧ ــ رجاء النقاش ، وأيضاً فؤاد دواره : فى «النقد المسرحى» (القاهرة سنة ١٩٦٥) ص ١٢٥ ــ ١٣٩

١٨ ــ محمد مندور « فى المسرح المصرى المعاصر » (القاهرة سنة ١٩٦٥) ص ٨٤
خيرى شلبي : «تراجيديات البحث عن الذات» (المسرح يوليو سنة ١٩٦٦) ص ١٥٨

١٩ ــ عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدى (القاهرة سنة ١٩٧٢) ص ١٣ ــ ٣٣

٢٠ ــ نفس المصدر ص ٢٢

٢١ ــ رجاء النقاش : مقعد صغير . . ص ١٣٥ ــ ١٤٩

٢٢ ــ المصدر نفسه

٢٣ ــ مندور : فى المسرح المصرى المعاصر ص ٨٤

٢٤ ــ فاروق عبد الوهاب : « الراجل اللى ضحك على الملايكة » (المسرح (نوفمبر سنة ١٩٦٦) ص ١٤

٢٥ ــ جلال العشرى : المسرح أبو الفنون ص ٨٣ ــ ١٠١

٢٦ ــ النقاش : حديث شخصى بالقاهرة فى يونية سنة ١٩٧٤

٢٧ ــ محمد بركات : ثورة الكوميديا فى المسرح المصري (الآداب مايو سنة ١٩٧٠) ص ٩٢

٢٨ ــ مهدى الحسنى : نعمان عاشور (المسرح أغسطس سنة ١٩٦٧)

٢٩ ــ على الراعي : « عبقرية المسرح العربي منذ القدم إلى أيامنا » (باريس يونسكو سنة ١٩٦٩) ص ٩١

٣٠ ــ محمد مندور : فى المسرح المصرى المعاصر ص ١٩١
٣١ ــ آلان لويس : المسرح المعاصر (نيويورك سنة ١٩٧١) ص ٦٨ .
٣٢ ــ على الراعى : عبقرية المسرح : . : . ص ٩٢
٣٣ ــ مهدى الحسنى : ألفريد فرج يتحدث عن فنه (المسرح فبراير سنة ١٩٦٨) ص ١ .
٣٤ ــ ألفريد فرج : المسرح المصرى وعالميته (الآداب مايو (سنة ١٩٧١) ص ٣٠
٣٥ ــ رجاء النقاش : فى أضواء المسرح . : . : ص ٨٨
٣٦ ــ مهدى الحسنى : الفريد فرج ص ١ .
٣٧ ــ على الراعى : عبقرية المسرح : : : ص ٩٣
٣٨ ــ النقاش : تحت أضواء المسرح : : : ص ١٦٨
٣٩ ــ المصدر نفسه ص ١٤٦
٤٠ ــ النقاش : مقعد صغير ص ٧١ ــ ٧٩
تحت أضواء : . . ص ١٠٤
٤١ ــ فاروق خورشيد : ثلاث مسرحيات (القاهرة سنة ١٩٦٩)
٤٢ ــ على الراعى : عبقرية المسرح : . . ص ٩١
٤٣ ــ فاروق الدمرداش : « عشر سنوات من المسرح » (باريس يونسكو سنة ١٩٦٩) ص ١٣٩
٤٤ ــ فتحى العشرى : دقات المسرح (القاهرة سنة ١٩٧٣) ص ٨٧
٤٥ ــ المصدر نفسه ص ٦١
٤٦ ــ المصدر نفسه ص ٤٧

القسم الثانى

الفصل الأول

١ — يوسف إدريس : مقابلة شخصية فى القاهرة يونية سنة ١٩٧٤ — ص ٩١ — ٩٤

٢ — أحمد هيكل : النسج القصصى وإدريس (الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٢) ص ١٠٩

٣ — نبيل فرج : « يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية» (المسرح يناير سنة ١٩٧١) ص ١٠٧

٤ — عبد الجبار عباس : اللغة عند إدريس (الآداب يناير سنة ١٩٦٧) ص ٣١

٥ — ريموند وليمز « الثقافة والمجتمع » لندن سنة ١٩٥٨) ص ٤٢

٦ — المصدر نفسه ص ٤٦ — ٤٧

٧ — إدريس : مقابلة شخصية .

٨ — فريد ريش دورنمات : مشكلات المسرح (سان فرنسسكو سنة ١٩٦٤) ص ٢٤٤

٩ — رجاء النقاش : مقابلة شخصية .

١٠ — غالى شكرى : مذكرات حضارة تنحلر (بيروت سنة ١٩٧٠) ص٢٧٨

١١ — إدريس : مقابلة شخصية .

١٢ — نجيين : يوسف إدريس (الكاتب فبراير سنة ١٩٦٥) ص ١٣٩

١٣ — نبيل فرج ص ١١٣

١٤ — عبد الجبار عباسى« لغة الآى آى » (الآداب مايو سنة ١٩٦٦) ص ٥٦

١٥ — غالى شكرى : مذكرات حضارة . . ص ٢٨٣ — ٢٨٧

١٦ — لويس عوض : الثورة والأدب (دار المعارف سنة ١٩٦٧) ص ٣٣٥
١٧ — محمود أمين العالم : اللحظة الحرجة (الرسالة الجديدة أغسطس سنة ١٩٥٨) ص ٢٧
١٨ — فاروق عبد الوهاب « يوسف إدريس والمسرح » (المسرح يولية سنة ١٩٦٦) ص ١٢٨
١٩ — محمود ذهني : اللحظة الحرجة (الشهر أغسطس سنة ١٩٥٨) ص ٥١
٢٠ — عوض ص ٣٣٧
٢١ — المصدر نفسه
٢٢ — غالى شكرى ص ٢٨٢
٢٣ — إدريس — مقابلة خاصة
٢٤ — النقاش — مقابلة خاصة
٢٥ — النقاش — مقعد صغير — ص ٥٩
٢٦ — إدريس — مقابلة خاصة
٢٧ — انظر المقدمة ، والقسم الثانى الفصل الثالث والرابع .
٢٨ — أمير إسكندر : قراءة أخرى للمخططين (المسرح يونية سنة ١٩٦٩) ص ٥٧
٢٩ — إدريس — مقابلة خاصة
٣٠ — لويس عوض « فاوست الجديد » (الأهرام ١٥ — ١ — ٧١) ص ١٢
٣١ — أمير إسكندر « الجنس الثالث » (الجمهورية ٢٩ — ٧١) ص ٩
٣٢ — أحمد عبد الحميد « ماذا يقولون فى أعنف معركة مسرحية » (الجمهورية ٢٩ — ١ — ٧١) ص ٩
٣٣ — إدريس — مقابلة خاصة

الفصل الثانى

١ — سعد كامل « النقاد يرفضون فكرة مسرح مصرى جديد » (المصدر مايو سنة ١٩٦٤) ص ٣٨ — ٣٩

٢ — المرجع نفسه

٣ — د . حسين فوزى : « فصل إلغاء باب الراء » (الأهرام ٢٢ / ٥/٦٤) ص ١٣

٤ — جلال العشرى « ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة » (القاهرة سنة ١٩٧١) ص ٢١٦

٥ — أنور عبد الملك « مصر مجتمع عسكرى » (باريس سنة١٩٦٢) ص٣٠٠

٦ — حسين فوزى : « السندباد المصرى »(القاهرة ١٩٦١) ص ٣٠٧—٣٤٧

٧ — جاك بيرك « مشكلات الثقافة العربية المعاصرة » (محاضرة فى سنة ١٩٦٤) ص ٦٤

٨ — جاك بيرك «الأصالة » (محاضرة فى سنة ٦٤)

٩ — جاك بيرك « قيم القضاء على الاستعمار » (مجلة الميتافيزيقاص٣٥٢—٣١٨

١٠ — القسم الأول الفصل الأول والفصل الثانى .

١١ — إدريس — مقابلة خاصة

١٢ — إدريس — « نحو مسرح مصرى » (الكاتب يناير سنة ٦٤) ص ٦٩ — ٧٢

١٣ — إدريس — مقابلة خاصة

١٤ — إدريس — نحو مسرح مصرى (الكاتب يناير سنة ٦٤) ص ٧٥

١٥ — أنور عبد الملك « الديالكتيك الاجتماعى » (باريس سنة١٩٧٢) ص٢١٢

١٦ — يوسف إدريس « نحو مسرح مصرى (الكاتب فبراير سنة ١٩٦٤) ص ١١٤ — ١١٧

١٧ — العشرى « ثقافتنا بين الأصالة . . . » ص ٢١٥

١٨ — نبيل فرج « يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية » (المجلة يناير سنة ٧١) ص ١٠٣

١٩ — المرجع نفسه

٢٠ — رجاء النقاش : « تحت أضواء المسرح » ص ١١١ — ١١٢

٢١ — المرجع نفسه .

٢٢ — انظر القسم الأول الفصل الثانى

٢٣ — على الراعى « إدريس والكوميديا الشعبية » (الهلال أغسطس سنة ٧١) ص ١٥٣

٢٤ — يوسف إدريس « نحو مسرح مصرى » (الكاتب مارس سنة ٦٤) ص ٨٨

٢٥ — الفرافير (المسرحية عدد ١٠ مارس سنة ٦٦) ص ٢٣

٢٦ — الفرافير — ص ٢٤

٢٧ — الفرافير — ص ٢٦

٢٨ — على الراعى « إدريس والكوميديا الشعبية » ص ١٦٠

٢٩ — نفس المصدر ١٥٩

٣٠ — النقاش : تحت أضواء المسرح ص ١١٢

٣١ — لوسيان جولد « الإله الخفى » نيويورك سنة ٦٢) ص ٧

٣٢ — برنارد شو « كيف تكتب مسرحية شعبية » (نيويورك سنة ٩٦٠) ص ٥٦

٣٣ — إدريس — مقابلة خاصة

٣٤ — شو : « كيف تكتب . . . » ص ٥٦ و ٥٧

٣٥ — ارتو : « المسرح . . . » (باريس سنة ٦٤) ص ١٢١

٣٦ — المصدر نفسه ص ٤٤

٣٧ ـ رينيه ويليك و ا : وارين « نظرية الأدب » (نيويورك سنة ٥٦)
ص ١٠٢
٣٨ ـ أرتو ص ٤٤ ـ ٤٥
٣٩ ـ أوسكار بودل « المسرح المعاصر والبعد الجمالى » (ينوچيرسى سنة ٩٦٢)
ص ٧٥
٤٠ ـ تريتاكوف سيرچى « برت بريشت » (ينوجرس سنة ٩٦٢) ص ٢٤
٤١ ـ الفرافير ص ١٣٢
٤٢ ـ إدريس مقابلة خاصة
٤٣ ـ نفس المصدر
٤٤ ـ ولتر بنجامين « فهم بريشت » (بريستول سنة ٧٣) ص ٢١
٤٥ ـ إدريس ـ مقابلة خاصة
٤٦ ـ المصدر نفسه
٤٧ ـ الفرافير ص ٢٢
٤٨ ـ أرتو ـ ص ١٤٦
٤٩ ـ وليمز
٥٠ ـ هـ.ا: هو لترايزن « نظرية بريشت الدرامية » ص ١٠٨
٥١ ـ المصدر نفسه ص ١٠٩
٥٢ ـ الفرافير ص ٢٤
٥٣ ـ جون وبليت « الموسيقى عند بريشت » ص ١٦٣
٥٤ ـ بنجامين ص ٣
٥٥ ـ أرتو ص ١٥٠
٥٦ ـ الفرافير ص ٢٤
٥٧ ـ الفرافير ص ٢٦

٥٨ — سوزان لانجر « الوهم الدرامى » (سان فرنسسكو سنة ١٩٦٤) ص ٢٤
٥٩ — الفرافير ص ٢٢
٦٠ — الفرافير ص ٢٩
٦١ — فوبيون باورز « المسرح فى الشرق » (نيويورك سنة ٥٦) ص ٣٣٢ — ٣٣٤
٦٢ — الفرافير ص ١٤١
٦٣ — اريك بنتلى « حياة الدراما » (نيويورك سنة ١٩٦٧) ص ٢٧٩
٦٤ — المصدر نفسه ص ٣٦٧
٦٥ — المصدر نفسه ص ٣٥٢ — ٣٥٣
٦٦ — المصدر نفسه ص ٢٥٩
٦٧ — الفرافير ص ٣٥
٦٨ — بنتلى — ص ٢٨٨
٦٩ — رونالد نوكس « الفكاهة والهجاء » (نيوجيرسى سنة ١٩٧١) ص ٦١
٧٠ — نورتروب فراى « السخرية والهجاء » (نيوجيرس سنة ٩٧١) ص ٢٣٤
٧١ — الفرافير — ص ١١
٧٢ — مانيو هودجارت « الهجاء » (نيويورك سنة ٩٦٩) ص ٣٠ — ٣١
٧٣ — فراى ص ٢٣٥
٧٤ — بتريشيام . سباكس « تأملات فى الهجاء » ص ٢٣٤
٧٥ — الفرافير — ص ٣٧
٧٦ — فراى ص ٢٣٥
٧٧ — نيكول كيارا مونته « بيرانديلو والفكاهة » (أوربا أغسطس سنة ٦٧) ص ٩٣٩
٧٨ — « اللبولسن » قصص الهجاء » ص ٣٤٥
٧٩ — هنرى برجسن « الكوميديا » (نيويورك سنة ١٩٥٦) ص ٩٧

٨٠ — دافيد ورستر « من فن الهجاء » ص ١٢٦

٨١ — د.س: مويك « بوصلة الهجاء » (لندن ٩٦٩) ص ٢٧

٨٢ — المصدر نفسه ص ٥٤ و ٥٦

٨٣ — المصدر نفسه ص ١٠٢

٨٤ — الفرافير ص ٥١

٨٥ — الفرافير ص ٥٣

٨٦ — الفرافير ص ٦٥و٦٦

٨٧ — الفرافير ص ٩٤

٨٨ — موبك ص ١٤٧

٨٩ — الفرافير ص ٤٨

٩٠ — الفرافير ١١٨ — ١٢٠

٩١ — الفرافير — ص ١٤٢

٩٢ — نبيل فرج ص ١٠٥

٩٣ — إدريس — مقابلة خاصة

٩٤ — انظر عن توفيق الحكيم فى القسم الثانى

٩٥ — عبد الجبار عباسى « اللغة عند إدريس » (الآداب يناير سنة ١٩٦٧) ص ٢٩

٩٦ — جاسيك ص ١٦٠

٩٧ — المصدر نفسه ص ١٦٢

٩٨ — بلدى تومیش « مستويات اللغة فى المسرح المصرى » (باريس سنة ٩٦٩) ص ١٩٥

٩٩ — الفرافير ص ٢٤

١٠٠ — الفرافير ص ٢٥

١٠١ — توميش ص ١٢٥
١٠٢ — الفرافير ص ٢٦
١٠٣ — توميش ص ١٢٥
١٠٤ — الفرافير ص ٤٣
١٠٥ — الفرافير ص ٤٣
١٠٦ — الفرافير ص ٣٠
١٠٧ — الفرافير ص ٤٦
١٠٨ — الفرافير ص ٥٠
١٠٩ — الفرافير ص ٨٧
١١٠ — الفرافير ص ٦٦
١١١ — الفرافير ص ٥٦
١١٢ — وبليك ص ١٧٥
١١٣ — ا.نيكول ص ٨١

الفصل الثالث

١ — لويس عوض « الثورة والأدب » (دار المعارف سنة ١٩٦٥) ص ٣٣٥
٢ — انظر الفصل الأول
٣ — انظر الفصل الرابع
٤ — الفرافير ص ٢٨
٥ — الفرافير ص ١٠١
٦ — الفرافير ص ١٠٢
٧ — يوسف إدريس « جمهورية فرحات » (القاهرة سنة ١٩٦٣) ص ٧٤
٨ — يوسف إدريس — مقابلة خاصة

٩ — الفرافير ص ١١١ — ١١٢
١٠ — الفرافير ص ١١٤ و١١٧ و١١٨
١١ — يوسف ادريس فى مقابلة خاصة
١٢ — الفرافير ص ١٢١
١٣ — الفرافير ص ١٢٤
١٤ — هيجل : فينومونولوجيا العقل (نيويورك سنة ٩٦١) ص ٢٢٩
١٥ — المصدر نفسه ص ٢٣٢
١٦ — المصدر نفسه ص ٢٣٦
١٧ — المصدر نفسه ص ٢٣٧
١٨ — وليم هاريس : منطق هيجل (نيويورك ١٩٧٠) ص ٨٧
وهيجل ص ٢٣٨
١٩ — الفرافير ص ١٣٠
٢٠ — جورج راسى « مقابلة مع إدريس » (البلاغ ديسمبر سنة ٧٣) ص ٤٨
٢١ — صبرى حافظ : رأى آخر فى مسرحية المخططين (المسرح أغسطس سنة ٦٩)
٢٢ — أحمد محمد عطيه « يوسف إدريس إلى أين ؟ » (الآداب يناير سنة ٧١) ص ٥٤
٢٣ — نبيل فرج ص ١٠٤
٢٤ — وليم بلوم « نظريات النظام السياسى » (نيوجيرسى سنة ٦٥) ص ٤٣٠
٢٥ — يوسف إدريس — مقابلة خاصة
٢٦ — لوسيان جولدمان « الإله الخفى » (نيويورك سنة ٦٤) ص ٧
٢٧ — المصدر نفسه ص ٧
٢٨ — المصدر نفسه ص ٦

٢٩ – روبرت كوريجان « مسرحيات تشيكوف » (سان فرنسسكو سنة ١٩٦٤) ص ١٣٩ – ١٦٠

٣٠ – أحمد هيكل : « النسج القصصى عند إدريس » (الهلال سبتمبر سنة ٩٧٢) ص ١٠٨

٣١ – توفيق الحكيم : « توفيق الحكيم يتحدث » (القاهرة سنة ٩٧١) ص ٤١

٣٢ – فاروق عبد الوهاب « يوسف إدريس ومسرح الفكر » (المسرح يولو سنة ٩٦٦) ص ١٦٦ .

٣٣ – الفرافير ص ٣٩

٣٤ – الفرافير ص ٣٧

٣٥ – الفرافير ص ٤٠

٣٦ – الفرافير – ص ٤٠

٣٧ – الفرافير ص ٤٢

٣٨ – فى مصر التقليدية تقوم باختيار العروس « الخاطبة » .

٣٩ – الفرافير ص ٥٧

٤٠ – برنارد شو : الإنسان والسوبرمان (نيويورك سنة ١٩٦٠) ص ٤٠

٤١ – المصدر نفسه – ص ٤٠١ – ٤٠٣

٤٢ – القسم الثانى الفصل الثانى

٤٣ – ريموندو ليمز « الثقافة والمجتمع » (لندن سنة ١٩٥٨) ص ٢١٠

٤٤ – غالى شكرى « يوميات حضارة تحتضر » ص ٢٨٥

٤٥ – المهزلة الأرضية (مجلة المسرحية عدد ١٠ مارس سنة ٩٦٦) ص ٢١

٤٦ – الفرافير ص ٤٣

٤٧ – الفرافير ص ٧٨

٤٨ – الفرافير ص ٨٢

٤٩ ـ الفرافير ص ٨٣

٥٠ ـ الفصل نفسه « التحليل الاجتماعى » :

٥١ ـ الفصل نفسه « التحليل السياسى » .

٥٢ ـ عبد الوهاب : « يوسف إدريس ومسرح الفكر » ص ١٧٣

٥٣ ـ رجاء النقاش « تحت أضواء المسرح » ص ١٢٥

٥٤ ـ خيرية شلبي « المضمون الاجتماعى عند إدريس « الفكر المعاصر أغسطس سنة ٧٦ ص ٧١

٥٥ ـ عبد الوهاب « الدراما المصرية المعاصرة » ص ٤٧٦ ـ ٤٧٧

٥٦ ـ المصدر نفسه ص ٤٨٠

٥٧ ـ الفرافير ص ١٣٠

٥٨ ـ صمويل بيكيت : فى انتظار جورد (باريس سنة ٩٥٢) ص ١٣١

٥٩ ـ الفرافير ص ١٤٠

٦٠ ـ عوض : ص ٣٤٦

٦١ ـ الفرافير ص ١٤٤

٦٢ ـ بلوم ص ٤٢٠ ـ ٤٢١

٦٣ ـ إنجلز « كتاب فى الماركسية » (نيويورك سنة ٣٥) ص ٢٣٧

٦٤ ـ إنجلز ـ نفس المصدر ـ ٢٢٥

٦٥ ـ يوسف إدريس ـ مقابلة خاصة

٦٦ ـ جان بول سارتر « الوجودية فلسفة إنسانية » (باريس ٩٦٦) ص ٣٣ ـ ٦١

٦٧ ـ المهزلة الأرضية ص ١٢٦

المراجع والمصادر

الكتب العربية

١ – محمد عبده : الإسلام والنصرانية (القاهرة – عيسى البابى سنة ١٣٥٧هـ)
٢ – محمد عبده : رسالة التوحيد (القاهرة – عيسى البابى سنة ١٣٦١ هـ)
٣ – ليلى أبو سيف : نجيب الريحانى (القاهرة – دار المعارف سنة ١٩٧٢م)
٤ – جلال العشري : المسرح أبو الفنون (القاهرة – النهضة المصرية سنة ١٩٧١)
٥ – جلال العشري : ثقافتنا بين الأصالة والمعاصرة (القاهرة – الهيئة المصرية سنة ١٩٧١)
٦ – فتحي العشري : دقات المسرح (القاهرة – الهيئة المصرية سنة ١٩٧٣)
٧ – جلال أحمد أمين : الاشتراكية (القاهرة – القومية سنة ١٩٦٦)
٨ – لويس عوض : دراسات فى أدبنا الحديث (القاهرة – المعارف سنة ١٩٦١)
٩ – لويس عوض : الثورة والأدب (القاهرة – المعارف سنة ١٩٦٥)
١٠ – فؤاد دوارة : فى النقد المسرحى (القاهرة – الدار المصرية للتأليف ١٩٦٥)
١١ – توفيق الحكيم : ياطالع الشجرة (القاهرة – مكتبة الآداب ١٩٦٠).
١٢ – توفيق الحكيم : الملك أوديب (القاهرة – النموذجية سنة ١٩٤٩)
١٣ – توفيق الحكيم : توفيق الحكيم يتحدث (القاهرة – الأهرام التجارية سنة ١٩٧١)
١٤ – عبد العزيز حمودة : مسرح رشاد رشدى (القاهرة – الأنجلو سنة ١٩٧٢)
١٥ – محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن (القاهرة – الأنجلو سنة ١٩٧٠)
١٦ – يوسف إدريس « المهزلة الأرضية والفرافير » (القاهرة – مجلة المسرحية أغسطس سنة ٦٦)

١٧ – يوسف إدريس : الجنس الثالث (عالم الكتب سنة ١٩٧١)

١٨ – يوسف إدريس : ملك القطن وجمهورية فرحات (القاهرة – القومية سنة ١٩٦٣)

١٩ – فاروق خورشيد : أضواء على السيرة الشعبية (القاهرة – المؤسسة العامة سنة ١٩٦٤)

٢٠ – فاروق خورشيد : ثلاث مسرحيات (القاهرة – الجمعية الأدبية المصرية سنة ١٩٦٩)

٢١ – محمد مندور : المسرح (القاهرة – المعارف سنة ١٩٦٣)

٢٢ – محمد مندور : مسرح توفيق الحكيم (القاهرة – العالم العربى سنة ١٩٦٠)

٢٣ – محمد مندور : فى المسرح المصرى المعاصر (القاهرة – النهضة المصرية سنة ١٩٦٥)

٢٤ – محمد مندور : الميثاق الاتحاد الاشتراكى العربى (القاهرة – القومية)

٢٥ – رجاء النقاش : فى أضواء المسرح (القاهرة – المعارف سنة ١٩٦٥)

٢٦ – رجاء النقاش : مقعد صغير أمام الستار (القاهرة – الهيئة العامة سنة ١٩٧١)

٢٧ – يوسف نجم : المسرحية فى الأدب العربى : (بيروت – دار بيروت سنة ١٩٥٦)

٢٨ – حسين فوزى : السندباد المصرى (القاهرة دار المعارف سنة ١٩٦١)

٢٩ – رشدى صالح : المسرح المصرى (القاهرة – الهيئة المصرية سنة ١٩٧٢)

٣٠ – غالى شكرى : مذكرات حضارة تحتضر (بيروت – الطليعة سنة ١٩٧٠)

٣١ – محمود ذهنى : الأدب العربى الفولكلورى (القاهرة – الاتحاد العربى سنة ١٩٧٢)

الصحف والمجلات العربية

١ – عباس عبد الجبار : اللغة عند إدريس – الآداب يناير سنة ١٩٦٧
٢ – عباس عبد الجبار : لغة الآى آى – الآداب مايو سنة ١٩٦٧
٣ – أحمد عبد الحميد : ماذا يقولون فى أعنف معركة مسرحية (الجمهورية ٢٩ – ١/٧١)
٤ – فاروق عبد الوهاب : يوسف إدريس ومسرح الفكر (المسرح يوليو سنة ١٩٦٦)
٥ – فاروق عبد الوهاب : الراجل اللى ضحك على الملايكه (المسرح نوفبر سنة ١٩٦٦)
٦ – فاروق عبد الوهاب : ولا العفاريت الزرق (المسرح يوليو سنة ١٩٦٦)
٧ – محمد محمود عبد الرازق : معقوليات الطعام لكل فم (الآداب يوليو سنة ١٩٦٤)
٨ – عبد الرحمن أبو عوف : فى عالم القصة عند يوسف إدريس » (المجلة سبتمبر سنة ١٩٧٠)
٩ – محمود أمين العالم : اللحظة الحرجة (الرسالة الجديدة أغسطس سنة ١٩٥٨)
١٠ – أحمد محمد عطية : يوسف إدريس إلى أين ؟ (الآداب يناير سنة ١٩٧١)
١١ – لويس عوض : فاوست الجديد (الأهرام ١٥ – ١ / ١٩٧١)
١٢ – لويس عوض : لماذا لم يوجد مسرح فى الأدب العربى (المجلة مارس سنة ١٩٦٩)
١٣ – أنيس البياع : « صراع الأضداد فى عالم يوسف إدريس » (المجلة ديسمبر سنة ١٩٧٠)

١٤ ــ محمد بركات : « ثورة الكوميديا فى المسرح المصرى » (الأداب مايو سنة ١٩٧٠

١٥ ــ سعد الدين دخمان : البحث عن المسئول (الآداب سبتمبر سنة ١٩٧٠)

١٦ ــ الفريد فرج : المسرح المصرى والعالمية (الآداب مايو سنة ١٩٧١)

١٧ ــ نبيل فرج : يوسف إدريس يتحدث عن تجربته الأدبية (المجلة يناير سنة ١٩٧١)

١٨ ــ حسين فوزى : فصل إلغاء باب الراء (الأهرام ٢٢/٥ سنة ١٩٦٤) :

١٩ ــ أمين الخولى : لماذا لم يوجد مسرح فى الأدب العربى (المجلة مارس سنة ١٩٦٦)

٢٠ ــ صبرى حافظ : البحث عن المسرح المصرى (المجلة يونية سنة ١٩٦٤)

٢١ ــ صبرى حافظ : « إرادة الحب والحياة . . » (الآداب أبريل سنة ١٩٧١)

٢٢ ــ صبرى حافظ : « رأى آخر فى مسرحية المخططين » (المسرح أغسطس سنة ١٩٦٩)

٢٣ ــ يحيى حقى : لماذا لم يوجد مسرح فى الأدب العربى (المجلة مارس سنة٩٦٦)

٢٤ ــ أحمد هيكل : النسج القصصى عند إدريس (الهلال سبتمبر سنة ١٩٧٢)

٢٥ ــ مهدى الحسنى : « الفريد فرج يتحدث عن فنه » (المسرح فبراير سنة ١٩٦٨)

٢٦ ــ طه حسين : لماذا لم يوجد مسرح : : . (المجلة مارس سنة ١٩٦٦)

٢٧ ــ يوسف إدريس : نحو مسرح مصرى (الكاتب يناير وفبراير ومارس سنة ١٩٦٤)

٢٨ ــ سعد كامل : « النقاد يرفضون فكرة مسرح مصرى جديد » (المصور مايو سنة ١٩٦٤)

٢٩ ــ نجيين : يوسف إدريس (الكاتب فبراير سنة ١٩٦٥)

٣٠ ــ سهير القلماوى : لماذا لم يوجد مسرح . . . (المجلة مارس سنة ١٩٦٦)
٣١ ــ على الراعى : إدريس والكوميديا الشعبية (الهلال أغسطس سنة ١٩٧١)
٣٢ ــ جورج الراسى ؛ مقابلة مع إدريس (البلاغ ديسمبر سنة ١٩٧٣)
٣٣ ــ خيرية شلبي : المضمون الاجتماعى (الفكر المعاصر أغسطس سنة ١٩٦٧)
٣٤ ــ خيرية شلبي : تراجيديا البحث عن الذات (المسرح يوليو سنة ١٩٦٦)
٣٥ ــ أمير إسكندر : الجنس الثالث (الجمهورية ٢ ــ ١ ــ سنة ١٩٧١)
٣٦ ــ أمير إسكندر : قراءة أخرى للمخططين (المسرح يونية سنة ١٩٦٩)
٣٧ ــ زكى طليمات : لماذا لم يوجد مسرح (المجلة مارس سنة ١٩٦٦)
٣٨ ــ أنور أمين زكى : « دراسات فى الأدب المقارن » (الأديب مايو سنة ١٩٧٠)
٣٩ ــ أحمد حسن الزيات : لماذا لم يوجد . . (المجلة مارس سنة ١٩٦٦)
٤٠ ــ محمود ذهنى : اللحظة الحرجة (الشهر أول أغسطس سنة ١٩٥٨)

مقابلات

١ ــ مقابلة خاصة مع يوسف إدريس بالقاهرة فى يونية سنة ١٩٧٤
٢ ــ مقابلة خاصة مع رجاء النقاش بالقاهرة فى يونية سنة ١٩٧٤

الكتب الإنجليزية

Abdel Wahab, Faruq. *Modern Egyptian Drama.* Minneapolis Bibliotheca Islamica, 1974.

Adams, Charles. *Islam and Modernism in Egypt.* London: Oxford University Press, 1933.

Benjamin, Walter. *Understanding Brecht.* Bristol:Western Printing Services Ltd., 1973.

Bentley, Eric. *The Life of Drama.* New York: Atheneum, 1967.

Bergson, Henri. *Comedy.* New York: Double Day Inc., 1956.

Bluhm, William. *Theories of the Political System.* New Jersey: Prentice Hall Inc., 1965.

Blackham, Olive. *Shadow Puppets.* New York: Harper & Brothers, 1960.

Bowers, Faubion. *Theater in the East.* New York: Thomas Nelson & Sons, 1956,

Budel, Oscar. «Contemporary Theater and Aesthetic Distance.» *Brecht.* Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc. 1962.

Chekhov, Anton. «Advice to Playwrights.» *Playwrights & Playwrighting.* Edited by Toby Cole. New York: Hill & Wang, 1960.

Corrigan, Robert. «The Plays of Chekhov.» *Context and Craft of Drama.* Edited by Robert Corrigan & James Rosenberg. San Francisco: Chandler Publishing Co. 1964.

Durrenmatt, Friedrich. «Problems of the Theater.» *Context and Craft of Drama.* Edited by Robert Corrigan & James Rosenberg. San Francisco: Chandler Publishing Co. 1964.

Engels, Friedrich. «Anti-Duhrig.» *A Handbook of Marxism*. Edited by Emile Burn. New York: International Publishers, 1935.

Engels, Friedrich. «Ludwig Fuerbach.» *A Handbook of Marxism*. Edited by Emile Burn. New York: International Publishers, 1935.

Flower, Raymond. *Napoleon to Nasser: The History of Modern Egypt*. Great Britain: Torn Stacey Ltd., 1973.

Fowler, H.W. «Humour, Wit, Satire, etc.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.

Fradkin, I. « On the Artistic Originality of Bert Brecht's Drama . » *Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.

Frye, Northrop. «The ythos of Winter: Irony and Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.

Gassner, John. *Masters of the Drama*. New York : Random House, 1954.

Gendzier, Irene. *The Practical Visions of Ya'qub Sanua'*. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

Gerhardt, Mia. *The Art of Story Telling*. Leiden: E.J. Brill, 1963.

Goldmann, Lucien. *The Hidden God*. New York: Humanity Press, 1964.

Hagen, Everett Einar. *On the Theory of Social Change: How Economic Growth Begins*. Massachusetts: Homewood Ltd. Dorsey Press, 1962.

Hakim, Tawfick al. *The Tree Climber*. Translated by Denys Johnson. Oxford: London Ibadon.

Harris, William. *Hegel's Logic*. New York: Kraus Reprint Co. 1970.

Hagel, G.W.F. *The Phenomenology of Mind.* Translated by J.B. Baillie. New York: The Macmillan Company, 1961.

Hodgart, Matthew. *Satire.* New York: McGraw Hill Book Company 1969.

Holthrisen, Hans Egon. «Brecht's Dramatic Theory.» *Brecht.* Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.

Hourani, Albert. *Arabic Thought in the Liberal Age:* 1798 - 1939. London: Oxford University Press, 1970

Ibsen, Henrik. *Letters and Speeches.* Edited by Evert Sprinchorn. New York: Hill and Wang, 1964.

Issawi, Charles. *Egypt at Mid-Century: An Economical Survey.* London: Oxford University Press, 1954.

Karpat, Kemal. *Political and Social Thought in Contemporary Middle East.* New York: Frederick A. Praeger, 1968.

Knox, Ronald. «On Humour and Satire.» *Satire.* Edited by Ronald Paulson. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1971.

Lacouture, Jean and Simone. *Egypt in Transition.* London: Methuen & Co. Ltd., 1958.

Landau, Jacob. *Studies in the Arab Theater and Cinema.* University of Pennsylvania Press, 1958.

Langer, Susanne. «The Dramatic Illusion.» *The Context and Craft of Drama.* Edited by Robert Corrigan and James Rosenberg. San Francisco: Chandler Publishing Company, 1964.

Lane, E.W. *The Modern Egyptians.* New York: E.P. Dutton & Co. Inc., 1936.

Lewis, Allan. *The Contemporary Theater.* New York: Crown Publishers Inc., 1971.

Lindsay, Jack. *Daily Life in Roman Egypt.* London: F. Muller, 1963.
Leisure and Pleasure in Roman Egypt. New York: Barnes and Noble, 1966.

Martinovitch, Nicolas. *The Turkish Theater*. New York: Benjamin Blom, 1968.

Muecke, D.C. *The Compass of Irony*. London: Methuen and Co. Ltd., 1969.

Nicoll, Allardyce. *The Theory of Drama*. New York: Benjamin Blom, 1931.

World Drama. New York: Harcourt Brace & Co. 1949.

Nutting, Anthony. *The Arabs*. New York: Clarkson N. Petter, Inc., 1965.

Oreglia, Giacomo. *The Comedia dell'Arte*. London: Methuen & Co., Ltd., 1968.

Paulson, Ronald. «The Fictions of Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New York: Frederick A. Praeger, 1968.

Sadat, Anwar al. *Revolt on the Nile*. London: Allan Wingate, 1957.

Shaw, Bernard. «How to Write a Popular Play.» *Playwights and Playwrighting*. Edited by Toby Cole. New York: Hill and Wang, 1960.

Shedid, Henry. *The Arab Socialist Union: Political Organization in the United Arab Republic Since* 1952. Lebanon: 1969.

Sokel, Walter. "Brecht Split Character and His Sense of the Tragic."
Brecht. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.

Spacks, Patricia Meyer. «Some Reflections on Satire.» *Satire*. Edited by Ronald Paulson. New York: Frederick A. Praeger, 1968.

The Charter. Cairo Information Center, 1961.

Tretiakov, Sergey. «Bert Brecht.» *Brecht*. Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.

Vatikiotis, P. J. *The Egyptian Army in Politics: Pattern for New Nations.* Bloomington: Indiana University Press, 1961.

Wellek, René and Warren, Austin. *Theory of Literature.* New York: Harcourt Brace and World Inc., 1956.

Willett, John. «Brecht: the Music.» *Brecht.* Edited by Peter Demetz. New Jersey: Prentice Hall Inc., 1962.

Williams, Raymond. *Culture and Society.* London: Chatto & Windus, 1958.

Worcester, David. «From the Art of Satire.» *Satire.* Edited by Ronald Paulson. New York: Frederick A. Praeger, 1968.

الكتب الفرنسية

Abdel Malek, Anwar. *Egypte Société Militaire.* Paris: Edition du Seuil, 1962.

La Dialectique Sociale. Paris: Editions du Seuil, 1972.

Artaud, Antonin. *Le Théâtre et Son Double.* Paris: Gallimard, 1964.

Beckett, Samuel. *En Attendant Godot.* Paris: Les Editions de Minuit, 1952.

Berque, Jacques. *Les Arabes d'Hier à Demain.* Paris: Editions du Seuil, 1969.

L'Egypte: Impérialisme et Révolution. Paris: Gallimard, 1967.

Demerdash, Farouk el. «Dix Années du Théâtre dans la République Arabe Unie.» *Le Théâtre Arabe.* Edited by Nada Tomiche andCherif Kharznadar. Paris: Unesco, 1969.

Drioton, Etienne. *Le Théâtre dans l'Ancienne Egypte.* Translated by Dr. Tharwat Okasha. Cairo: Dar al Kitab al 'Arabi lil Tiba' wal Nashr, 1967.

Duvignaud, Jean. «Rencontres de Civilisations et Participation des Publics dans le théâtre Maghrébien Contemporain.» *Le Théâtre Arabe*. Edited by Nada Tomiche & Cherif Kharznadar. Paris: Unesco, 1969.

Makarius, Raoul. *La Jeunesse Intellectuelle d'Egypte au Lendemain de la Deuxiéme Guerre Mondiale*. Paris: Mouton & Co. 1960.

Ra'i, Aly al. «Le Génie du Théâtre Arabe des Origines à nos Jours.» *Le Théâtre Arabe*. Edited by Nada Tomiche & Cherif Kharznadar. Paris: Unesco, 1969.

Sartre: «l'Existentialisme est un Humanisme» Paris-Ed. Nagel, 1966.

Saussy, Edmond: «Littérature Populaire Turque» Paris, Ed. Boccard, 1936.

Tomiche, Nada: «Niveaux de langue dans le Théâtre Egyptien»- *Le Théâtre Arabe*, Paris, Unesco, 1969.

مجلات إنجليزية

Barbour, Nevil. «The Theater in Egypt.» *Bulletin of School of Oriental Studies*, VIII (1935), pp. 995-1011.

Hanna, Sami. «Antarah: A Model of Arabic Folk Biography.» *Southern Folkloric Quarterly*, December, 1968, pp.295-303.

Hanna, Sami & Salti Rebecca. «Shawqi: A Pioneer of Arabic Modern Drama.» *American Journal of Arabic Studies*, I (1973).

Massanat, George. «Nasser's Search for New Order.» *Muslim Order*, LVI (April, 1966).

Malti, Moosa. «Naqqash and the Rise of the Arab Theater in Syria.» *Journal of Arabic Literature*, III (1972), pp. 106-117.

«Nasser and his Socialism.» *Middle East Forum*, XL, no. 2., p. 21.

Oestrup, J. «Alf Laila wa Laila.» *Encyclopedia of Islam.* 1913, Vol. I.

Prufer, Curt. «Arabic Drama.» *Encyclopedia of Religion and Ethics.* 1925, Vol. IV.

Ritter, H. «Karagoz.» *Encyclopedia of Islam.* 1913, Vol. 22.

Westfall, Ralph. «Business Management Under Nasser.» *Business Horizons*, Summer, 1964.

مجلات فرنسية

Berque, Jacques. «Valeurs de la Décolonisation.» *Revue de Métaphysique et de Morale*, Juillet-Sept, 63.

Chiaramonte, Nicole. «Pirandello et L'Humorisme.» *Europe*, Juin- Août, 1967.

محاضرات إنجليزية وفرنسية

Berque, Jacques: «Problèmes de la Culture Arabe Contemporaine» Collège de France, Nov. 1964.

Berque, Jacques: «Authenticité» Middle East Studies Ass. Meeting Boston. Nov. 1974.

Allworth, Edward: «Soviet Middle Eastern Drama», Course at Columbia Univ. Fall. 1974.

مخطوط

Le Gassick, Trevor: Alfarafir. Univ. of Michigan.

رقم الإيداع	١٩٧٦/٣٠٦٩
الترقيم الدولي	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٦ - ٢٩٩ - ٠

هذا الكتاب

إننا نجد أنفسنا فى هذا الكتاب أمام الكاتب المسرحى المعاصر .. الدكتور يوسف إدريس .. الذى يلح على أهمية الدراما المعاصرة .. لا من حيث هى ثمرة تجديد أو إبداع .. بل من حيث هى منحدرة من صلب المسرح المصرى الشعبى المتحرر من التأثيرات الغربية بهدف الوصول إلى مسرح مصرى تام الأصالة .. يعكس الروح المصرية .. والهوية المصرية .. ولكنه يصل بتطويرها إلى أعلى مستويات الحداثة العالمية .

إنها دراسة فذة ، ليس فقط لفن يوسف إدريس وفكره ومسرحه ، لكنها إضافة عالية الأهمية لدراساتنا المسرحية الجادة المخلصة .

٦٠ قرشاً